

TONART_{7/8}

MUSIK ERLEBEN – REFLEKTIEREN – INTERPRETIEREN

Lehrwerk für den Musikunterricht
an allgemeinbildenden Schulen

Regionalausgabe B

Herausgegeben von Wieland Schmid

unter Mitarbeit von
Bernhard Hofmann, Ursel Lindner, Dieter Mack,
Wolfgang Mastnak, Bernhard Zink

HELBLING

Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Zu diesem Werk sind erhältlich:

- **Digitales Schulbuch:**
S8856DSB
ISBN 978-3-86227-415-4
- **Audio-CDs mit Originalaufnahmen und Playbacks:**
S8638CD
ISBN 978-3-86227-357-7
- **DVD mit Filmausschnitten:**
S8639DVD
ISBN 978-3-86227-358-4
- **Lehrerband mit Arbeitsblättern zum Download:**
S8640
ISBN 978-3-86227-359-1
- **Gesamtpaket (Audio-CDs, DVD, Lehrerband):**
S8857
ISBN 978-3-86227-416-1

Im Lernmittel wird auf Audio-CDs und auf eine DVD verwiesen.
Diese enthalten ausschließlich optionale Unterrichtsmaterialien.
Sie unterliegen nicht dem staatlichen Zulassungsverfahren.

Redaktion: Alexandra Nothacker

Umschlag: Kassler Grafik-Design, Leipzig

Umschlagmotive: Vorderseite (v.r.n.l.): © AKG-Images; © dpa; © mauritius images;

© AKG-Images/Martí E. Berenguer; © AKG-Images/Beethoven-Haus Bonn;

Rückseite: © AKG-Images

Grafiken und Illustrationen: Inkje Dagny von Wurmb, Stuttgart; Roman Bold & Black, Köln;

Yann Ubbelohde, Karlsruhe

Notensatz: Susanne Höppner, Neukloster; Silke Wittenberg, Musiknotensatz Bautzen

Layout: Druckreif, Braunschweig

Satz: Roman Bold & Black, Köln

Druck und Bindung: Athesia Druck, Bozen

S8637

ISBN 978-3-86227-356-0

1. Auflage A1¹ / 2019

Alle Drucke dieser Auflage können im Unterricht nebeneinander benutzt werden;
sie sind untereinander unverändert.

© 2019 Helbling, Innsbruck • Esslingen • Bern-Belp

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk einschließlich aller Inhalte ist ganz und in Auszügen urheberrechtlich geschützt. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie oder anderes Verfahren) ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung des Verlags nachgedruckt oder reproduziert werden und/oder unter Verwendung elektronischer Systeme jeglicher Art gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt und/oder verbreitet bzw. der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Alle Übersetzungsrechte vorbehalten.

1 Strukturen der populären Musik 4

■ Beat – die Beatles	4
■ Beat – die Rolling Stones	10
■ Salsa, Reggae und Latin Rock	14
■ Techno	22
■ Punk und Grunge	27

Kompetenz: Grundbausteine der Harmonik anwenden 36

Kompetenz: Einen Blues begleiten 40

2 Komponisten in ihrer Zeit 42

■ Ludwig van Beethoven	42
■ Franz Schubert	52
■ Antonín Dvořák	60
■ Leonard Bernstein	68

Kompetenz: Partiturlesen 76

Kompetenz: Ein Szenisches Spiel/ Bewegungschoreografien gestalten 78

3 Stimme und Gehör des Menschen 82

■ Die Stimme	82
■ Das Gehör	90

Kompetenz: Songs mit Dreiklängen begleiten 94

4 Stationen der populären Musik 100

■ Überblick über die populäre Musik	100
■ Blues	102
■ Rock 'n' Roll	110
■ Hard Rock	118

Kompetenz: Einen EDM-Track erstellen 124

5 Außereuropäische Musik 126

■ Gamelan auf Bali und Java	126
■ Musik in China	132
■ Musik in Lateinamerika	136
■ Musik aus Nordamerika	142

Kompetenz: Musik beschreiben 148

6 Funktionale Musik 152

■ Musik in der Werbung	152
■ Musik im Film	158

7 Musiklehre kompakt 168

Quellenverzeichnis
Verzeichnis der Hörbeispiele
Personen- und Sachverzeichnis

Symbole:

”“ Zitate von Komponistinnen und Komponisten sowie Interpretinnen und Interpreten; Materialien oder Dokumente aus der Sekundärliteratur



Historische Texte



Liedstrophen, Libretti, literarische Texte



Hören



Singen und Musizieren



Film/Video sehen



Schriftlicher Arbeitsauftrag



Hinweis auf Kompetenzseiten

Beat – die Beatles



Die QUARRYMEN beim Sommerfest – der Beginn einer Weltkarriere



Die QUARRYMEN im Oktober 1957 mit Paul McCartney (2. von links) und John Lennon (2. von rechts).

Skiffle

Musikstil, der Folkmusic mit Einflüssen aus Blues, R&B und Jazz kombiniert. Typisch für Skiffle sind akustische, zum Teil selbst gebaute Instrumente, die auch von Amateuren rasch erlernt werden können.



I, 1

1 Hört einen typischen Skifflesong aus den 1950er-Jahren. Beschreibt die kennzeichnenden Elemente des Stils (Besetzung, Rhythmik, Gesang).

Elvis Presley

→ S. 116

Schellackplatte

Vorgänger der späteren Vinylschallplatte



I, 2

2 Hört *In Spite of All the Danger* in der Version der QUARRYMEN. Beschreibt den Ablauf im Leadsheet.



3 Singt und musiziert eine eigene Version des Songs.

Kompetenz:

Songs mit Dreiklängen begleiten → S. 94 ff.

In den 1950er-Jahren entstanden in England sogenannte Skifflebands wie Pilze aus dem Boden. Über 300 solcher Amateurgruppen gab es in Liverpool. Die QUARRYMEN („Steinbruch-Laute“) waren eine davon. Als sie im Juli 1957 bei einem Sommerfest spielten, sprach der 15-jährige Paul McCartney den jungen Leader John Lennon an. Mit aktuellem Rock'n'Roll wollte er seine Fähigkeiten als Gitarrist und Sänger unter Beweis stellen.

Gleich nach dem Treffen begannen John Lennon und Paul McCartney, gemeinsam zu arbeiten. Dabei ließen sie sich von aktuellen Hits – etwa von Elvis Presley und anderen Rock'n'Roll-Stars – inspirieren.

Inzwischen kam mit George Harrison ein weiterer talentierter Gitarrist zu den QUARRYMEN. Noch im selben Jahr produzierte die Gruppe in einem privaten Studio ihre erste Schellackplatte mit einem selbst geschriebenen Song. Nur auf einer Schellackplatte ist die Aufnahme von *In Spite of All the Danger* erhalten.

In Spite of All the Danger

Text u. Musik: Paul McCartney / George Harrison
© MPL / Kobalt

Verse

In spite of all the dan - ger, spite of all that may
4. heart - ache, that you may cause

I'll do a - ny - thing for you, a - ny - thing you want me
me, —

1. D G D 2. Fine D G

if you'll be true to me. 2./4. In spite of all the me.

Bridge

I'll look af - ter you, like I've ne - ver done be -

fore, I'll keep all the o - thers, from —

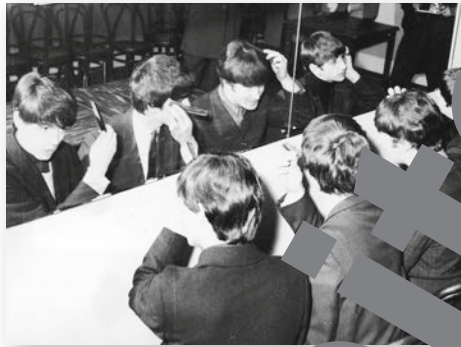
17 A D.S. al Fine

knock - ing at your door. 3. In spite of all the

Die BEATLES in Hamburg – Engagement im Lokal

Im August 1960 bekamen die Musiker, die sich nun THE BEATLES nannten, ein Engagement: In einem schäbigen Hamburger Lokal sollten sie für Stimmung sorgen. Dabei entwickelten sie Bühnenpräsenz, vergrößerten ihr Repertoire, optimierten ihr Zusammenspiel und kreierten ihre Pilzkopf-Frisuren.

In Hamburg unterzeichneten die BEATLES auch ihren ersten Schallplattenvertrag: Unter dem Namen BEAT BROTHERS begleiteten sie den britischen Sänger Tony Sheridan bei *My Bonnie*, der Beat-Fassung eines bekannten schottischen Shantys.



Die BEATLES pflegen ihre Pilzköpfe

My Bonnie Is Over the Ocean

1. My Bon - nie is o - ver the o - cean, oh bring back my Bon - nie to me.

Bon - nie is o - ver the sea, Bon - nie is o - ver the o - cean, oh bring back my Bon - nie to me.

1.-4. Bring back, bring back, oh bring back my Bon - nie to me. Bring back, bring back, oh bring back my Bon - nie to me.

2. O blow ye winds over the ocean, / O blow ye winds over the sea, / O blow ye winds over the ocean, / And bring back my Bonnie to me. Bring back ...

3. Last night as I lay on my pillow, / Last night as I lay on my bed, / Last night as I lay on my pillow, / I dreamed that my Bonnie was dead. Bring back ...

4. The winds have gone over the ocean, / The winds have gone over the sea, / The winds have gone over the ocean, / And brought back my Bonnie to me. Bring back ...

Shanty

ursprünglich unbegleitetes Arbeitslied der Seeleute auf Segelschiffen, heute oft mit mehrstimmigen Arrangements und Begleitung in Konzerten vorgetragen.

Beat

(engl. „beat“: „Schlag“) Ein Genre der Popmusik, das sich um 1960 in Liverpool – am Mersey River gelegen – entwickelte (deswegen auch: „Mersey Beat“). Im deutschen Sprachraum wurde der Begriff „Beat (-musik)“, ähnlich wie im angloamerikanischen Gebiet „Rock Music“ als Sammelbezeichnung für diverse populäre Stile verwendet.

4 Singt *My Bonnie Is Over the Ocean* als Shanty. Begleitet euch auf geeigneten Instrumenten. Verwendet dabei die angegebenen Akkorde.

Kompetenz: Songs mit Dreiklängen begleiten ➔ S. 94 ff.

5 Begründet, warum man den A-Dur-Akkord im Rahmen der Harmonisierung des Lieds als „Doppel-“ oder „Zwischendominante“ bezeichnet.

Kompetenz: Grundbausteine der Harmonik anwenden ➔ S. 36 ff.

6 Hört *My Bonnie* in der Beat-Fassung von TONY SHERIDAN AND THE BEAT BROTHERS. Beschreibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu eurer Shanty-Fassung.



Die BEATLES bei ihrer Ankunft in New York am 7.2.1964

Käfer-Invasion – die BEATLES in den USA

„Die Gruppe [...] landete gestern am Kennedy-Airport. [...] Ein Mitarbeiter des Flughafens sagte kopfschüttelnd: So etwas haben wir hier noch nicht erlebt. Niemals. Nicht einmal bei Königen und Papen.“ (NEW YORK TIMES)

Die „Beatlemania“ nahm in den USA ungeahnte Dimensionen an. Hysterisches Kreischen weiblicher Fans begleitete die BEATLES überall in der Öffentlichkeit und bei ihren Konzerten.

„The more fame we got the more girls came to see us, everybody making a noise so that nobody could hear.“ (George Harrison)

Mit *I Want to Hold Your Hand* erzielten die BEATLES ihren ersten Nummer-1-Hit in den US-Charts. Erst nach sieben Wochen wurde er abgelöst – von einem anderen BEATLES-Song.

I Want to Hold Your Hand

Text u. Musik: John Lennon / Paul McCartney
© Sony / ATV Music

Verse

1. Oh, yeah, I tell you some-thing I think you'll un-der-stand, when
2. please say to me, you'll let me be your man, and
3./4. you, that some-thing I think you'll un-der-stand When

5. I say some-thing I wan-na hold your hand,
please say to me You'll let me hold your hand
say that some-thing, I wan-na hold your hand

9. I wan-na hold your hand I wan-na hold your hand. 2. Oh,
let me hold your hand I wan-na hold your hand.
I wan-na hold your hand I wan-na hold your hand.

Bridge

And when I touch you, I feel hap-py in-side It's such a fee-ling that my
love I can't hide, I can't hide, I can't hide. 3./4. Yeah,

Coda

25. I wan-na hold your hand, I wan-na hold your hand.

Beatlemania

Mit diesem Begriff beschrieben britische Journalisten die hysterischen Reaktionen des Publikums bei Auftritten der BEATLES.



1, 4

7 Hört den Song. Achtet auf den Klatschrhythmus in den Verses. Notiert ihn in einem 4/4-Takt.



1, 5

8 Singt den Song zur eigenen Begleitung oder zum Playback.

Kompetenz:

Songs mit Dreiklängen begleiten → S.94ff.

BEATLES for Sale – Geschäfte mit den Pilzköpfen

Auch der wirtschaftliche Erfolg der BEATLES war beispiellos: Allein im Februar 1964 verkauften sich in den USA zwei Millionen BEATLES-Schallplatten – zudem BEATLES-Fanartikel im Wert von über 2,5 Millionen Dollar. Und bis heute werden Produkte aller Art mit Bildern und Songs der Band beworben.



9 Recherchiert, wie viele Tonträger die BEATLES bis heute verkauft haben.

10 Sucht nach Beispielen in Filmen oder in der Werbung, in denen BEATLES-Songs zu hören sind oder nachgespielt werden.

11 Untersucht anhand der nebenstehenden Abbildungen, für welche Produkte hier mithilfe der BEATLES geworben wird.

12 Soll man Fanartikel kaufen? Sammelt Argumente und diskutiert diese Frage.

13 Entwickelt, dem Vorschlag im Kasten folgend, ein Szenisches Spiel zu dem Thema.

Szene / Bewegung: Die Werbeprodukte der BEATLES

Ausgangssituation: Ein reisender Verkaufsvertreter („Salesman“) für BEATLES-Werbeprodukte klingelt 1964 an der Tür einer amerikanischen Familie. Zuhause sind Kinder im Teenageralter und die Eltern.

- › Erarbeitet dazu ein Szenario, in dem die Figuren möglichst viele verschiedene Handlungsaspekte zum Thema BEATLES / Rockmusik, Jugendkultur und Merchandising-Produkte einbringen.
- › Entwickelt ein intensives, konfliktreiches Szenario. Achtet dabei auch auf Details, die zeigen, was der Vertreter verkaufen möchte, die bisherigen Erfahrungen der Beteiligten mit Rockmusik, ihre unterschiedlichen Einstellungen zu Rockmusik usw.
- › Weist euch zunächst Figuren und Haltungen zu.
- › Improvisiert, perfektioniert und übt dann die Szene.
- › Präsentiert das Ergebnis vor der Klasse.

Kompetenz:
Ein Szenisches Spiel/
Bewegungschoreografien
gestalten ➔ S. 78 ff.





Die BEATLES bei ihrem letzten Konzert im Candlestick Park

Vom Popidol zum Kunstdenkmal – die letzten Jahre der BEATLES

Nur zwei Jahre nach dem enthusiastischen Empfang in den USA gaben die BEATLES im August 1966 in San Francisco ihr letztes öffentliches Konzert.

„Kurz vor halb zehn tauchten die BEATLES auf der Bühne auf, spielten eine knappe halbe Stunde und gingen wieder. Im Stadion [...] hört man wie immer die wieder nicht [...] nichts des enthemmten Kreischens aus Zehntausenden von Teenagerkehlen. Und doch markiert dieser 29. August 1966 einen Wendepunkt – es ist das letzte Konzert der BEATLES, was niemand leugert. Die BEATLES lassen sich am Ende des Auftritts mit dem Rücken zum Publikum fotografieren, ein endgültiger sarkastischer Gruß.“ (Zoran Gojic, Musikjournalist)



I, 6–8

14 Hört Ausschnitte aus drei Studioproduktionen der BEATLES. Haltet mit wenigen Worten fest, welche musikalischen Mittel sie prägen.

Konzeptalbum

Musikalbum, dessen Teile (Songs) durch gemeinsame Elemente (z. B. Handlung, Stimmung) mehr oder weniger eng miteinander verbunden sind.

Damit war die Geschichte der Beatles noch lange, aber nicht die Karriere der vier Musiker aus Liverpool. Im Studio arbeiteten sie weiter. Die Platten, die nun erschienen, ließen viele ihrer alten Fans zurück. Sie betraten neue musikalische Welten, und sie griffen Themen auf, die weit vom Popmusik-Klassiker abwichen.

Von Unfällen und Seelenfächern – *A Day in the Life*

Charakteristisch für die neuen BEATLES ist das Album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, das 1967 erschien. Es gilt als eines der ersten Konzeptalben der Popgeschichte. Das Plattencover ist ein herausragendes Werk der Grafik – zeigt neben den BEATLES 70 Persönlichkeiten, die die Welt mitprägen.

Die meisten Songs beziehen sich auf Ereignisse aus dem Alltagsleben oder aus der Kindheit und Jugend der Beatles. So befasst sich *A Day in the Life* exakt mit dem, was sein Name andeutet. Da wird in der ersten Strophe von einem Autounfall erzählt, in der zweiten geht es um einen Film, den John Lennon gerade gesehen hat, später um ärgerliche Schlaglöcher in den Straßen einer englischen Stadt. Und dazwischen erzählt Paul McCartney von seinem Tages-

„Wachte auf, fiel aus dem Bett, zog mir den Kamm über den Kopf. Fand den Weg nach unten und trank 'ne Tasse.“

Mindestens ebenso ungewöhnlich wie dieser oft ironische, gelegentlich sogar sarkastische Tonfall des Textes ist auch die Musik von *A Day in the Life*. Allein die Fülle der eingesetzten Sounds und Klangquellen überrascht: zwei Solosänger (John Lennon in den Versen, Paul McCartney im Zwischenteil), Gitarre und Klavier als Begleitinstrumente, Backgroundgesang, schließlich ein großes Sinfonieorchester, dessen Klänge zudem elektronisch manipuliert werden.



Cover des Albums *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*

A Day in the Life

Text u. Musik: John Lennon/Paul McCartney
© Sony/ATV Music

1. I read the news to-day, oh boy, a-bout a lu-cky man who
2. I saw a film to-day, oh boy, the En-glish Ar-my had...
made the grade, and though the news was ra-ther sad,
won the war. A crowd of peo-ple turned a-way,
well, I just had to laugh, I saw ph...
but I just had to look.
He blew his mind out in a fire
he did-n't no-tice that the time had changed.
A crowd of peo-ple stood a-round, they'd seen his face be-fore,
no-bo-dy was real-ly see-ing he was from the House of Lords.
hav-ing read the book. I'd love to
turn you on ...

Übersetzt den Text
für beiden Verses und ver-
dann beim Hören.
(Markiert im zweiten Verse
auf den Sprung zur zweiten
Strophe.)

To make the grade:
es zu etwas bringen
To blow his mind out:
seine Seele aushauchen
House of Lords: Oberhaus,
eine Kammer des britischen
Parlaments

16 Singt die beiden Verses
zum Playback.

17 Hört den ganzen Song.
Beschreibt die Klangent-wick-
lung an der Stelle, an der das
Orchester allein zu hören ist.

18 Betrachtet das
berühmte Cover (S. 8).
Findet im Internet heraus,
welche Persönlichkeiten der
Geschichte auf dem Cover
zu sehen sind und welchem
Beruf sie nachgingen.

Beat – die Rolling Stones

Gegenentwurf zu den BEATLES – die Bad Boys des Rock

Als die Lieder der BEATLES immer kunstvoller wurden, sahen sich nicht wenige Fans von ihnen ab. Eine andere Gruppe trat in den Vordergrund, die ROLLING STONES. Ihr Manager formte sie zum Gegenbild der BEATLES.

19 Übersetzt den Text. Fasst die Aussage zusammen und setzt sie in Bezug zum Leben eines Popstars.

To get off: verschwinden
Union Jack: britische Flagge
Detergent pack: Waschmittelpackung
Drive me out of my head: in den Wahnsinn treiben
To be fed up: es satt haben

20 Wo die fünf Burschen ihre Show abziehen, haben die Holzwürmer aus den Bühnen aufbauten. (aus der Jugendzeitschrift BRAVO)

Get off of My Cloud

Text u. Musik: Mick Jagger / Keith Richards
 © Abkco / Westminster Essex

Verse



1. I live in an a-part-ment on the nine-ty-ninth floor of my block
 and I sit at home look-ing out the win-dow-ma-gin-ing the world has stopped.
 There's a guy who's dressed up like a U-ni-on Jack,
 and says, I've won five pounds if I have his kind of de-ter-gent pack.
 I say, "Hey! (Hey!) You! (You!) Get off of my cloud! Hey! (Hey!) You! (You!) Get
 off of my cloud! Hey! (Hey!) You! (You!) Get off of my cloud!
 Don't hang a-round 'cause two's a crowd on my cloud, ba-by!"

21 Lest die Akkordfolge im Verse-Teil des Songs und äußert euch dazu.

Kompetenz:
 Grundbausteine der Harmonik anwenden
 → S. 36 ff.

- The telephone is ringing. I say, "Hi, it's me. Who is there on the line?"
 A voice says: "Hi, hello, how are you?" Well, I guess I'm doin' fine.
 He says: "It's three a.m., there's too much noise. Don't you people ever want to go to bed?
 Just 'cause you feel so good, do you have to drive me out of my head?"
- I was sick and tired, fed up with this and decided to take a drive downtown.
 It was so very quiet and peaceful, there was nobody, not a soul around.
 I laid myself out, I was so tired and I started to dream.
 In the morning the parking tickets were just like a flag stuck on my window screen.

Latin Rock

Vor dem Anpfiff zum Endspiel – Shakiras Song *Lalala*

Es kommt nicht oft vor, dass eine Popkünstlerin Nobelpreisträger ebenso überzeugt wie Fußballfans. Der kolumbianischen Sängerin Shakira ist das gelungen.

„Shakiras Musik hat eine persönliche Note, die keiner anderen gleicht. Niemand kann singen und tanzen wie sie, in jedem Alter, mit solcher unschuldigen Sinnlichkeit, die ihre eigene Erfindung zu sein scheint.“
(Gabriel García Márquez)

(Gabriel García Márquez)

Von Shakira stammt auch ein Song, den bei der Fußballweltmeisterschaft 2014 viele Millionen Menschen auf der ganzen Welt hörten. Ihre Interpretation von *Lalala* war einer der Höhepunkte bei der Abschlussfeier vor dem Anpfiff zum Endspiel in Rio de Janeiro am Maracanã-Stadion, das die deutsche Mannschaft gewann.



Shakira bei der WIM-Abschlussfeier 2014

Verschmelzung der Stile – Latin Rock

Der Song *Lalala* ist typisch für einen Stil der Populärmusik, dessen Grundmerkmal sich aus seinem Namen „Latin Rock“ erschließen lässt: die Verbindung lateinamerikanischer und karibischer Musik mit Elementen des Rock.

- Rhythmen und melodische Floskeln aus dem lateinamerikanischen Folklore spielen eine entscheidende Rolle. In Shakiras *La Tortuga* hört man mehrmals eine trällernde Melodie mit Ohrwurm-Charakter:

© MCA/Budde/Sony/ATV/Kobalt



- Perkussionsinstrumente der lateinamerikanischen Musik wird mit Rock-schlagzeug kombiniert.
- Spanische, portugiesische und amerikanische Texte werden verwendet, oft auch in Kombination. So hat *Lalala* manche Songs, die in der amerikanischen Version weltweit bekannt wurden, zunächst mit spanischem Text aufgenommen. Von *Lalala* existiert auch eine spanischsprachige Version.
- Elemente anderer Stile (z. B. Soul, Funk, Rhythm & Blues) können einbezogen werden. In *Lalala* hört man neben brasilianischen Rhythmen die brummenden Basslinien, die man von der House Music kennt.

Gabriel García Márquez
(1927–2014)

Der kolumbianische Schriftsteller (*Hundert Jahre Einsamkeit*) erhielt 1988 den Nobelpreis für Literatur.

10 Seht Shakiras *Lalala*. Benennt wesentliche Elemente der Gestaltung des Videos.

House Music

Elektronische (Tanz-) Musik der 1980er-Jahre, zu deren wesentlichen Kennzeichen Synthesizer-Basslinien gehören.

Woodstock

Im August 1969 fand auf einem Farmgelände in der Nähe von Bethel/WA (im äußersten Nordwesten der USA) vor 400.000 Besucherinnen und Besuchern ein drei Tage dauerndes Open-Air-Festival statt, bei dem nahezu alle großen Bands der Hippie-Ära auftraten.



I, 16

11 Studiert die fünf Notenausschnitte aus Santanas Song (→ S. 21); prägt euch wesentliche Merkmale der Teile ein. Hört dann *Oye como va*. Erkennt die Teile beim Hören wieder.



- 12** Musiziert eine eigene Fassung des Songs:
- Übt zuerst das Zusammenspiel der Perkussionsinstrumente. Geht dabei vom Metrum der Snare-Drum aus.
 - Studiert den Chorus ein. Teilt euch dazu in zwei Stimmen ein.
 - Das Intro übernimmt das Keyboard/Klavier. Im Break spielen nur Tasteninstrumente, Gitarren und (E-)Bass.
 - Die Melodie im Gitarrensolo 1 und 2 können verschiedene Instrumente übernehmen (E-Gitarre, Violine, Klavier).
 - Überlegt euch einen Ablauf für das Stück.

Santanas Bands – der Beginn des Latin Rock



Carlos Santana (r.) und Freddy Stone (l.) auf dem Woodstock-Festival 1969

Selten verbindet sich die Entstehung eines Stils der Pop-Musik so sehr mit einem Musiker wie beim Latin Rock. Der Begründer gilt nämlich in Mexiko geborene Carlos Santana. Ab 1960 lebte seine Familie in den USA. Er gründete er seine erste Band. Seinen Durchbruch erlebte er 1969, als er bei dem legendären Festival in Woodstock auftrat.

„Santana kam von weit her, und er hatte eine aufregende neue Musik dabei, den Latin Rock. In Woodstock landete er auf dem glühenden Hammond-Orgelteppich, den schaukelnden Ausläufen und entfesselten Percussions. [...] Santana war ein 22-jähriges ziegenbärtiges Scherchen in Opa-Weste, das beiläufig irrwitzige Läufe aus seiner Gitarre schüttelte.“
(Christian Schröder, Musikjournalist)

Seitdem musiziert Santana mit häufig wechselnden Musikerinnen und Musikern. In seinen Stücken geht es mit herausragenden Gitarrensoli. Immer spielt in Santanas Musik ein Perkussionsensemble, das den Stücken ihren besonderen Charakter verleiht. Viele seiner berühmtesten Titel (zum Beispiel *Samba pa ti*) sind rein instrumental.

Texte spielen oft keine wichtige Rolle, den Gesangspart überlässt er oft anderen. Auch in seinem Song *Oye como va* beschränkt sich der Text auf einen einzigen Satz: „Hör an meinen Rhythmus, wie gut man sich dabei amüsieren kann.“

Perkussion – Begleitung

Notensystem für die Perkussion (4/4 Takt):

- Gitarre
- Claves (C. Tr.)
- Bongos
- Claves
- Congas (gr. Tr.)
- Holzblock
- Snare-Drum (Kante)

Oye como va

Text u. Musik: Tito Puente
© EMI

Intro / Zwischenspiel

Am/G Am/F# Am/G Am

Gitarrensolo 1

5 Am7 D9 Am7 D9

Break

9 Am D Am D Am

Chorus

13 Am7 D

O - ye co - mo va mi rit - mo, bue - no pa' go - zar, mu - la - ta.

Gitarrensolo 2

17 Am7 D Am7 D

Techno

Das Studio als Musikinstrument – die Gruppe KRAFTWERK

Einige Jahre experimentierten die Musiker der Düsseldorfer Gruppe KRAFTWERK mit akustischen Instrumenten und elektronischen Klängen. Dann aber, im Jahr 1973, entschlossen sie sich, nur noch elektronische Klangerzeugnisse zu verwenden:

„Irgendwann wurde es bei ihnen fast zur Banalität, Musik zu produzieren, die eigentlich so klang, als ob sie von Maschinen hergestellt worden sei und dies mit der Vorstellung zu verknüpfen, nicht einfach nur Musiker zu sein, sondern dabei auch noch Tontechniker waren, sondern eher Tontechniker, die zufällig auch Musik machten. Das führte zu dem logischen Schluss, dass das Studio selbst eben ein Musikinstrument oder Mitglied der Band wurde.“
(Pascal Bussy, Musikjournalist)

Die Musiker verstanden sich nun als eine Produktionsgemeinschaft. Die Gründer, Ralf Hütter und Florian Schneider, sprachen von einer „Mensch-Maschine“. KRAFTWERK arbeitete mit musikalischen Mitteln, die zu einem in der Popmusik „unerhörten“, sehr charakteristischen Klangbild führten:

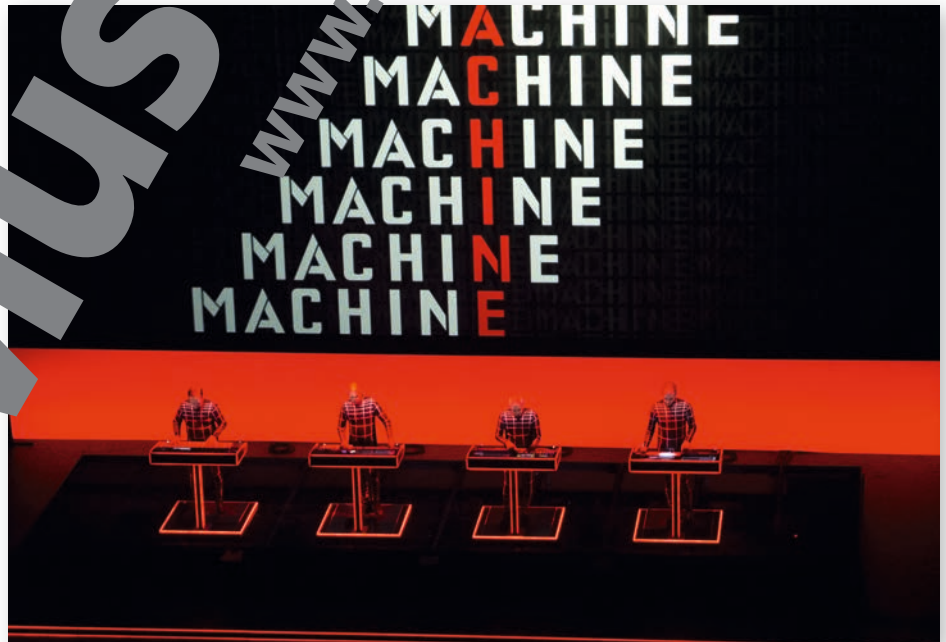
- Die Stücke werden im Baukastenprinzip aus verschiedenen Stimmen (Perkussion, Akkorde, Vocals, Bass) aus anderen zusammengesetzt.
- Die Stimmen bestehen aus sich wiederholenden Patterns.
- Spannungsverläufe (Wiederholung des Klangs oder das Hinführen zu dynamischen Höhenpunkten) werden weitestgehend.
- Den Gesamtcharakter bestimmt das Hinzufügen oder Wegnehmen von Teilen des „Baukastens“.
- Die Dauer der Stücke wird über das in der Popmusik übliche Maß ausgedehnt.
- Zum Mittelpunkt der Gruppe wird das Verhältnis zwischen Mensch und Technik – bis hin zur Vorstellung der Verschmelzung von Mensch und Maschine.

Pattern

(engl. für „Muster“)
Identische oder sehr ähnlich
sich wiederholende
Abschnitte



- 1 Hört *Trans Europa Express*. Stellt fest, welche der genannten Merkmale in dem Stück zu hören sind. Verfolgt die Einsätze der „Akkord“- und der „Melodie“-Stimme.



KRAFTWERK bei einem Auftritt
in Oslo, 2016

Trans Europa Express (Baukasten)

Text: Ralf Hütter / Emil Schult
Musik: Ralf Hütter
© Kling Klang (Sony ATV)

$\text{♩} = 220$

Puls

Perkussion

Bass-/ Snare-Drum

Akkorde

Melodie

Vokal

Bass

Trans Eu - ro - pa - press,

3 Gebildet aus dem Baukasten, einen eigenen Track. Die einzelnen Bausteine könnt ihr live musizieren oder mit Smartphone oder Computer sampeln und abspielen.



Kompetenz:
Einen EDM-Track erstellen
→ S. 124 f.

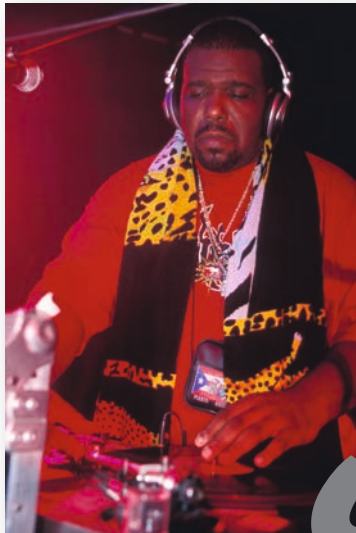


3 Findet heraus, aus welchen Intervallen sich der Akkord bis Takt 6 aufbaut. Erklärt, worin sich die Zusammensetzung dieses Akkords vom Aufbau üblicher Dreiklänge unterscheidet.

4

Trans Eu - ro - pa Ex - press.

Techno-Urväter – Kraftwerk als Ideengeber



DJ Afrika Bambaata

Die Grammy Awards sind für die Musikbranche das, was Oscars für den Film bedeuten. 2018, da gab es KRAFTWERK 40 Jahre, wurde die Band mit einem Grammy in der Kategorie „Bestes Dance/Elektronisches Album“ ausgezeichnet. Das dokumentiert die tragende Stellung der Band. KRAFTWERK ist im Ausland die bekannteste deutsche Band und gehört zu den einflussreichsten Ideengebern in der Geschichte der Popmusik. Schon sehr früh haben Hip-Hop-Musiker die Klangwelt von KRAFTWERK aufgegriffen und mit Elementen afroamerikanischer Musikkulturen verschmolzen. So enthält das Stück *Planet Rock*, das von New Yorker DJ Afrika Bambaata 1982 produziert wurde, viele Elemente aus Stücken von KRAFTWERK. Der Titel gilt als wichtiger Wegweiser für die Entwicklung elektronischer Tanzmusik.



I, 18

4 Hört einen Ausschnitt von *Planet Rock* und stellt fest, welche Elemente aus *Trans Europa Express* Afrika Bambaata verwendete.



I, 19

5 Untersucht den EDM-Track unten genau und findet die im Text genannten „Samples“ und „Loops“ in der Abbildung wieder. Auf den Seiten 124 und 125 könnt ihr euch darüber genauer informieren. In der obersten Zeile finden sich Taktangaben. Hört dann den Track und lest den Verlauf mit. Stellt musikalische Strukturmerkmale heraus, die sich von üblichen Rock- und Popsongs unterscheiden.

6 Erstellt mit geeigneten Geräten (Smartphone, Tablet, Computer) entsprechende Software eigene Tracks.

Kompetenz:
Einen EDM-Track erstellen
→ S. 124 f.

Ausschnitt aus einem EDM-Track

EDM, Disco und Dance – die kommerzielle Seite

Nicht nur bei Hip-Hop-Künstlern und Produzern ist der Einfluss von KRAFTWERK spürbar. Die gesamte „Electronic Dance Music“, die EDM, hat von der wegweisenden deutschen Band gelernt. Unter dem Begriff „EDM“ fasst man Tanzmusiktitel zusammen, die von DJs mit elektronischen Instrumenten (zum Beispiel Sampler, Synthesizer) erzeugt und von Computern und Sequenzer-Software produziert werden. Dazu gehören Genres wie etwa Electronic Dance, Euro Disco oder Techno.

Charakteristisch für EDM-Tracks sind kurze Motive und Klangfragmente („Samples“), die wie Bausteine als „Loops“ (Schleifen) wiederholt, kombiniert und in Schichten übereinandergelegt werden können. Die Funktion als Tanzmusik unterstützen kräftig tiefe 4/4-Schläge („Kick“), die eine deutliche rhythmische Basis legen.



Friede, Freude, Eierkuchen – die Loveparade

In vielen Musikstücken und Liedtexten wird beschrieben, dass Musik Menschen zusammenführen, ihre Gemeinschaft stärken und die Welt verbessern kann. Im Sommer 1989 nahm diese Idee in Berlin eine besondere Gestalt an. Matthias Roeingh, der sich als Techno-DJ Dr. Motte nennt, meldete bei der Stadtverwaltung eine politische Demonstration an. In Wirklichkeit plante er aber, zu Technomusik über den Kurfürstendamm zu tanzen.

Am 1. Juli 1989 fand die erste Loveparade statt. 150 Leute zogen unter dem Motto „Friede, Freude, Eierkuchen“ zu den Klängen elektronischer Tanzmusik durch die zentralen Innenstadt. „Friede“ stand dabei für Abrüstung, „Freude“ für Musik als Mittel der Verständigung, „Eierkuchen“ für eine gerechte Nahrungsmittelverteilung. In diesem bescheidenen Beginn erwuchs die größte Technoparty der Welt. 1999 kamen über 1,5 Millionen Tanzlustige zu einem Rave nach Berlin. Man sah die Veranstaltung als wirkungsvolle Präsentation einer neuen Jugendkultur, als Werbung für die hippe Hauptstadt und als Ausdruck jugendlicher Hoffnung auf Weltverbesserung durch Musik.

„Unsere Sprache ist die Musik, die keine Grenzen kennt. Unsere Musik ist der Ausdruck unseres Lebensgefühls. Musik ist eine Brücke zwischen allen Menschen, Nationen und gesellschaftlichen Gruppen. [...] Wenn wir alle mit einem Gedanken verbunden sein können, können wir Vorurteile beseitigen und dadurch offener für uns selbst und alle anderen werden – genau so, wie wir das jetzt hier auch tun. Denn wir setzen das bereits da und heute in die Tat um und senden so ein Zeichen des Friedens aus, von der Loveparade, in die Welt.“ (Dr. Motte, 1998)

Seit 1997 wurde für die Loveparade jeweils eine neue Hymne kreiert. 1998 produzierten Dr. Motte und DJ Westbam den Track *One World, One Future*.

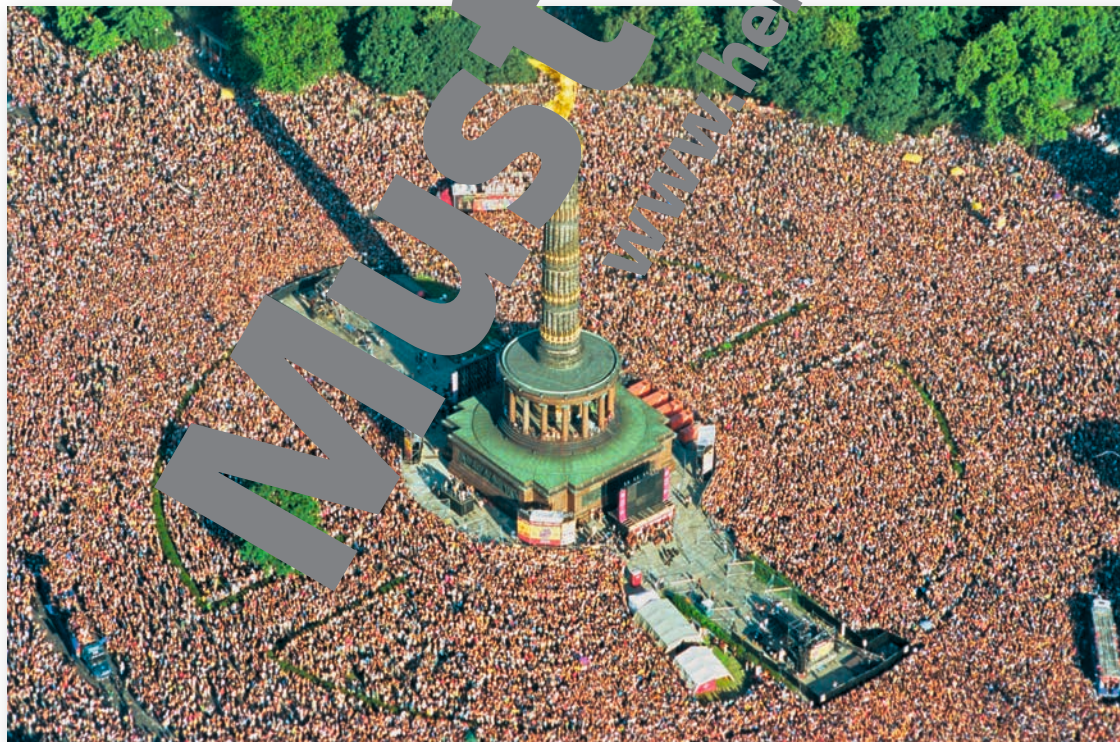
Rave

Tanzveranstaltungen mit elektronischer Musik

Hört *One World, One Future*. Erarbeitet in Gruppen, wie ein Videoclip zu diesem Track aussehen könnte.



8 Vergleicht eure Ideen mit dem Original-Video.



Loveparade 1999 an der Siegessäule in Berlin

Couplet

In der Operette und im Kabarett: Strophenlied mit pointiertem (zugespitztem) Refrain



I, 21

9 Hört Bodo Wartkes Couplet. Nehmt dann – zum Beispiel in Form einer Podiumsdiskussion – Stellung zur Rede von Dr. Motte (→ S. 25) und zu dem Couplet. Geht dabei jeweils auf Text und Musik ein.



Kompetenz:
Über Musik diskutieren
→ S. 150

Flurschäden an der Feierstrecke – die andere Seite des Events

Der außerordentliche Erfolg der Loveparade ging mit Nebenwirkungen einher, die dafür sorgten, dass die Kritik an der Massenparty immer lauter wurde. Die Feiernden brachten die Infrastruktur Berlins an ihre Belastungsgrenze. Flurschäden und die Lärmbelästigung empfanden viele als unerträglich. Schließlich entzog die Stadtverwaltung der Loveparade den Status einer politischen Kulturförderung. Schon vorher hatte sich der Musikkabarettist Bodo Wartke über die Veranstaltung geäußert. Sein Couplet *Loveparade* beginnt wie eine Reklame für das Ereignis, mit Versen wie:

Loveparade (Auszug)

Text: Bodo Wartke
© Reimkultur

Liebling, lass uns durch den Tiergarten ziehn, /
denn das ist der prächtigste Park in Berlin.
Dort ist der Ort, / wohin jeder gerne geht,
besonders zur Loveparade.

Später wendet sich der Sänger anderen Aspekten zu:

Die Grünflächen für Millionen von chillen- / den Ravern mit schrillen /
Gewändern und Brillen, / wo im Stillen / sonst nur Türken grillen, /
Sich nun mit Pils und Pinot befüllen, / die so aussehen wie Smarties, so bunt. /
Die kriegt man hier überall gratis, und / die Polizei steht schweigend dabei, /
Denn heute ist ja der Erste Mai.
Ein lieblicher Duft liegt hier in der Luft, / der Duft nach Kot und Urin.
Ich rieche ein, / das scheint sie zu sein, / die berühmte Luft von Berlin.

10 Sprecht über die Möglichkeiten, bei Massenveranstaltungen Risiken zu vermeiden.

Duisburg 2010 – das schreckliche Ende der Party

2006 fand die Loveparade ein letztes Mal in Berlin statt, dann wurde die Veranstaltung nach Dortmund verlagert. 2010 sollte sie in Duisburg stattfinden. Was als

rauschende Technoparty auf einem ehemaligen Güterbahnhof geplant war, mündete in einer Katastrophe. Fehlgeleitete Besucherströme und Planungsfehler hatten zu einem starken Gedränge an den Eingängen zum Veranstaltungsgebäude geführt und eine Massenpanik ausgelöst.

21 Menschen verloren ihr Leben, etwa 650 wurden zum Teil schwer verletzt. Mit diesem schrecklichen Ereignis endete die Geschichte der Loveparade.



Bei der Loveparade 2010 in Duisburg kamen 21 Menschen ums Leben.

The Clash

„Musikalischer Abfall“ – Punk gegen Perfektion



Punker mit Irokesen-Frisur

die kommerzielle Perfektion von Disco oder Stadium Rock. Diese Haltung wirkte sich in Texten und Sounds aus, in der Art des Singens und Spielens, aber auch in Kleidung, Bühnenshow oder Plakaten. Illusionslose, kritische Songs befassten sich mit den Problemen der Jugendlichen in Zeiten wirtschaftlicher, politischer und persönlicher Krisen. Punkbands wollten die Kluft zwischen Bühne und Publikum aufbrechen, die Musikindustrie und Starkult geschaffen hatten. Der Punk griff auf die ursprüngliche Idee von Rockmusik als Form jugendlichen Protestes zurück.

„Das Allergeilste am Punk“ – Protest und Lebenshaltung

Punk war keine kurzlebige Mode. Im Jahr 2009 antwortete ein Punker auf die Frage nach dem Wesen des Punk:

„Es ist es, das zu leben, was ich will. Musik zu hören, die mir gefällt, der Gesellschaft zu zeigen, dass sie mir so nicht gefällt. [...] In der achten Klasse oder so, da hatte ich schon ein bisschen von der Musik her in diese Richtung gelebt, und als dann ein paar Jungs wegen so 'nem Button an meinen Klamotten Stress geschoben haben, da war das für mich die einzig richtige Entscheidung.“

Auf einer Demo zu sein und das Gefühl zu haben, etwas gegen das Unrecht getan zu haben, ist sowieso das Allergeilste am Punk. Denn nur Handlungen zählen wirklich was; sich zu wünschen, dass alles besser wird, bringt eh nichts, und ändern kann's sich nicht, wenn man nur rumsitzt und nichts macht.“

(aus der FRANKFURTER ALLGEMEINEN ZEITUNG, 2009)



Konzertplakat der Sex Pistols

„Punk“ steht im Englischen unter anderem für „Quatsch“ oder „Unsinn“. Das Wort ist aber auch die Bezeichnung für einen Musikstil, der sich 1975 in New York und London entwickelte. Hier wurde das Wort programmiert. „Punk“ stellte sich kompromisslos gegen die aufwändige und ausgefeilten Produktion der Musikindustrie und setzte bewusst laienhafte, „musikalische Unfähigkeit“ gegen den Mainstream. Punk war eine Abrechnung für Popmusik, die in den 1970er-Jahren für die Aufführung in großen Arenen aufbereitet wurde. Die Stücke waren u. a. durch eingängige Melodik, elektronische Klänge, Showeffekte geprägt.

Hauptvertreter des Punk

THE RAMONES (USA)
THE SEX PISTOLS (England)
THE CLASH (England)

1 Lest den Zeitungstext. Diskutiert, ob die hier beschriebene Haltung heute noch aktuell ist.

2 Hört Johnny B. Goode in einer Fassung der SEX PISTOLS. Beschreibt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu der Fassung von Chuck Berry (→ S. 112). Gewinnt aus dem Vergleich charakteristische Eigenschaften der Punkmusik.

3 Beschreibt die Macht des Konzertplakats der SEX PISTOLS und vergleicht sie mit der Reklame für Konzerte anderer Musikstile.



I, 22



I, 23

4 Hört den Song *London Calling* und lest die Noten mit. Stellt musikalische Strukturen heraus (Form, Melodie, Rhythmus, Akkorde, Instrumentierung, Gesang, Sound).

5 Vergleicht die LP-Cover von THE CLASH und Elvis Presley und diskutiert die Ergebnisse. Schließt aus der Gestaltung u. a. auf die Zielgruppen und die beabsichtigte Wirkung.

6 Recherchiert Informationen über wirtschaftliche, soziale und politische Krisen in Großbritannien und der Welt zwischen 1975 und 1980, auf die sich der Text von *London Calling* beziehen lässt.



I, 24

7 Singt Verse 1 und Chorus von *London Calling* zum Playback.

Kompetenz:
Songs mit Dreiklängen begleiten → S. 94 ff.



Cover des ersten Albums von Elvis Presley, 1956

Eiszeit und Kernschmelze – Punk in Krisenzeiten

1980 brachte die britische Punk-Rockband THE CLASH *London Calling* heraus. Das Doppelalbum gilt als Meilenstein in der Geschichte der Populärmusik. Die Titelzeile bezieht



sich auf ein Signal, das während des zweiten Weltkriegs Meldungen im britischen Rundfunk vorausging. Der Text verweist auf den Hintergrund sozialer und politischer Probleme im Großbritannien der 1970er-Jahre: Bürgerkrieg in Nordirland, Arbeitslosigkeit, Streiks, Drogenmissbrauch und atomare Störungen. Mehrfach wurde der Song in Filmen verwendet, darunter im James-Bond-Streifen *Stirb an einem anderen Tag*.

Cover des Albums, 1980

London Calling (Textübertragung)

Bearbeitung: Bernhard Hofmann

1. London ruft die Städte nach außen.
Der Krieg ist erklärt, die Schlacht geht los.
London ruft die Unterwelt.
Kommt aus dem Schrank, Jungs und Mädels!
London ruft, und schaut jetzt nicht auf diese Stadt.
Die verlogene Gentlemania ist weg vom Fenster.
London ruft, hier swingt nichts.
Hier klingeln nur Polizeiknüppel.

Chorus: Die Eiszeit beginnt. Die Sonne zoomt ran.
Eine Kernschmelze steht bevor. Die Ernte fällt mager aus.
Motoren stoppen. Aber ich habe keine Angst.
Denn London säuft ab, und ich lebe am Fluss.

2. London ruft die Nachmacher.
Vergiss es, Bübchen, mach gefälligst selber was!
London ruft die Zombies.
Hört auf, abzuwarten und atmet mal wieder!
London ruft, und ich will ja nicht laut werden:
Aber während wir hier reden, seid ihr weggekippt.
London ruft, schau, wir sind hier alle völlig nüchtern.
Ausgenommen die mit den gelb unterlaufenen Augen.

Chorus: Die Eiszeit beginnt. ...

3. London ruft. Ja, auch ich war dort.
Und weißt du noch, wovon sie geredet haben?
Also: Manches stimmte!
Hier spricht London, vom ersten Programmplatz aus.
Und da schenkst du mir nicht mal ein Lächeln?

Coda: Noch nie habe ich mich so sehr gefühlt wie, wie, wie ...

London Calling

Text u. Musik: Joe Strummer / Mick Jones / Paul Simonon / Topper Headon
© Nineden Ltd./Universal

Intro



Gitarre
Bm G⁹/B *sim.*

Bass

Verse

7 Bm Cmaj⁷ D⁶

1. Lon - don cal - ling to the far - a-way towns, now war is de-clared, and

10 D Bm Cmaj⁷

bat - tle come down. Lon - don cal the un der - world, come

13 D⁶ D Bm Cmaj⁷

out of the cup-board, you boys and girls Lon - don cal ling, now don't look to us,

17 D⁶ 3 Bm

pho-ny Bea-tle-ma-nia ha ven't seen the dust. Lon - don cal - ling, see we

20 Cmaj⁷ D

ain't got no swing, ex - cept for the ring of that trun-cheon thing. The

Chorus

23 Bm Bm

ice age is com-ing, sun's zoom-ing in, melt - down ex - pec - ted, the

26 D Bm D 3

wheat is grow-ing thin, en-gines stop run - ning, but I have no fear, 'cause

29 Bm A 3 3

Lon - don is drow - ning, and I I live by the ri - ver.____



I, 25

8 Hört den für den Seattle Sound typischen Song *School*. Beschreibt charakteristische musikalische Kennzeichen.



3

9 Betrachtet das Video zu *Smells Like Teen Spirit*. Beschreibt, in welcher Weise und mit welchen Mitteln NIRVANA als Alternative zu Rock und Pop inszeniert wird.

Nirvana

Alternative Bands – Sound aus Seattle

Als die Musikindustrie am Ende der 1980er-Jahre nach neuen Klängen suchte, wurde sie in Seattle fündig. Viele Bands aus dieser Metropole im äußersten Nordwesten der USA pflegten nämlich eine sehr eigenartige raue Spielweise. Ihr Erscheinungsbild stand im Kontrast zum pop-typischen Glamour.

„Kein Rockstar-Gedöns, keine intellektuelle Pose. Keine Masterplan für die Weltherrschaft.“
(MELODY MAKER)

Dort wurde zur Beschreibung der neuen Musik aus Seattle auch zum ersten Mal das englische Wort für „Schmutz“ und „Schlamm“ verwendet. „Grunge“ wurde zum Markennamen für das Genre, zu dessen wichtigsten Vertretern Bands wie NIRVANA, PEARL JAM und SOUNDGARDEN gehörten.

Kurt Cobain – die zentrale Figur des Grunge

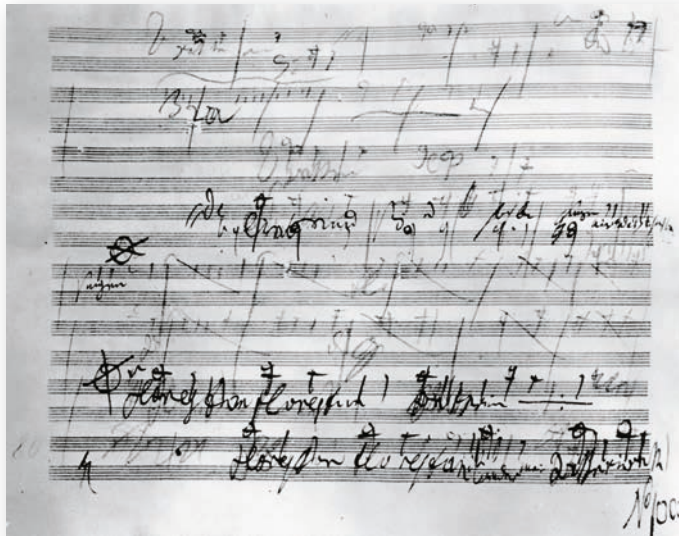
Als zentrale Figur des Grunge gilt Kurt Cobain, der Sänger, Gitarrist und Songwriter der Band NIRVANA. Cobain kam 1967 in einem kleinen Ort 130 km von Seattle entfernt zur Welt. Seine Kindheit und Jugend verliefen unglücklich. Die Scheidung der Eltern erlebte der Neunjährige als tiefen Einschnitt. Er wurde verschlossen und aggressiv, war oft krank. Ständige Konflikte mit Familie und Schule führten dazu, dass er immer wieder in andere Obdachlosenquartiere wechselte: bei den Großeltern, einem Onkel, einer Pflegefamilie.

Kurz vor dem Abschluss brach er den Besuch der Highschool ab, führte zeitweise das Leben eines Obdachlosen, wohnte bei Freunden oder schlief unter Brücken. Nach Erfahrungen in Bands gründete Kurt Cobain 1987 NIRVANA.

„Punk ist musikalische Freiheit: zu sagen, machen und spielen, was man will. Laut Wörterbuch bedeutet „nirvana“ Freiheit von Schmerz, Leid und der Außenwelt, und das ist ziemlich nahe an meiner Definition von Punk-rock.“
(Kurt Cobain)



Kurt Cobain als Jugendlicher im Haus seiner Mutter in Aberdeen / Washington



Eine Seite aus Beethovens Skizzenbüchern

6 Vergleicht die Entwürfe des Themas von der Ur-Idee bis zur endgültigen Gestalt und diskutiert in Partnerarbeit die jeweiligen Veränderungen.



II, 6

7 Mit dem Thema beginnt der Vivace-Teil des ersten Satzes, dem eine langsame Einleitung vorausgeht. Hört den Ausschnitt und beschreibt in groben Zügen, wie Beethoven mit dem Thema umgeht.

Vom Entwurf zum letzten Schliff – Beethovens Kompositionsweise

Beethoven trug seit seinen ersten Wiener Jahren ständig Skizzenbücher mit sich, in denen er musikalische Einfälle festhielt. Er hob sie sorgfältig auf und benutzte sie wie ein Lager von Ideen, auf die er jederzeit zurückgreifen konnte. Mehrere tausend Blätter sind erhalten.

Angesichts der extrem chaotischen Schrift stellte ihre Auswertung für die Musikwissenschaft allerdings eine enorme Herausforderung dar.

Zur 7. Sinfonie zum Beispiel gibt es in vielen Tagebüchern der Jahre zwischen 1789 und 1812, dem Jahr der Niederschrift der Partitur, Einträge. Eine kleine Notiz [1] wurde zu einem Teil eines ganzen großen Satzes. In späteren Einträgen [2] und [3] findet sie sich ausgearbeitet und verändert. Erst in [4] sie dann in ihre endgültige Gestalt gelangt.



7. Sinfonie, I. Satz (Takte 64–71, Partiturausschnitt Holzbläser)

Vivace

Beethoven und der Adel – ein zwiespältiges Verhältnis

Beethoven war an den politischen Ereignissen seiner Zeit lebhaft interessiert. Seine Ideenwelt wurde vom großen Ereignis der Epoche, der Französischen Revolution von 1789 geprägt, die die Gleichheit aller Menschen forderte und die Privilegien des Adels beseitigen wollte. Aber im realen Leben in Wien war der Umgang mit dieser herrschenden Schicht für Beethoven unerlässlich. Zwar trat er nie in ein Dienstverhältnis. Als „freischaffender Künstler“ lebte er vom Verkauf seiner Werke und von Honoraren für Konzerte. Aber er hatte einen großen Kreis von Mäzenen. Wie hoch gerade der Adel ihn schätzte, zeigt eine Episode aus dem Jahr 1809. Beethoven sollte am Hof in Kassel als Kapellmeister engagiert werden. Wiener Adlige verhinderten Beethovens Wegzug, indem sie ihm vertraglich eine Rente bis an sein Lebensende zusicherten.



Fürst Ferdinand Kinsky

Unterzeichnete [haben] den Entschluss gefasst, Herrn Ludwig van Beethoven in den Stand zu setzen, dass die notwendigsten Bedürfnisse ihn in keine Verlegenheit bringen und sein kraftvolles Genie hemmen sollen. Demnach erbitten wir uns, ihm die bestimmte Summe von 4000, sage viertausend Gulden jährlich zuzusetzen, und zwar

Se. Kaiserliche Hoheit Erzherzog Rudolf	FL 1500
Der hochgeborene Fürst Lobkowitz	FL 700
Der hochgeborene Fürst Ferdinand Kinsky	FL 1800

Mäzen

Freigiebige Kunstfreunde werden bis heute nach Maecenas benannt, der im ersten vorchristlichen Jahrhundert in Rom viele Künstler förderte.

FL

Nach einer Florentiner Goldmünze benannte Geldeinheit (Gulden). Vergleiche mit heutigem Geldwert sind wenig aussagekräftig. Eine gutsituierte Wiener Familie der Zeit brauchte etwa 3000 Gulden im Jahr.

Trotz dieser großzügigen Geste blieb das Verhältnis Beethovens zum Adel gespannt. Ferdinand Ries, Klavierschüler und Freund Beethovens, erzählt über ein Konzert, bei dem er zusammen mit Beethoven in einem Arrangiertem Werke für Klavier zu vier Händen vortragen sollte:

Auch die Märsche sollte ich daselbst mit ihm spielen. Während Letzteres geschah, sprach der junge Graf P. in der Thüre des Nebenzimmers laut und frei mit einer schönen Dame, dass Beethoven, da man ihn zu Versuche, Stille herbeizuführen, erfolglos blieben, plötzlich mitten im Spiele mir die Hand vom Klavier wegzog, aufsprang und ganz laut sagte: „Die Schweine spielen ich nicht.“ Alle Versuche, ihn wieder ans Klavier zu bringen, waren vergeblich; [...] So hörte die Musik zur allgemeinen Missbilligung aus. (F. Ries)

Szene / Bewegung: Beethoven Emotionen

- › Weist jeder Teilnehmer seine Rolle aus dem Text von Ferdinand Ries zu.
- › Weist jeder Rolle eine innere Haltung, eine Charakterisierung oder einen energetischen Status zu. Diese sollte sich in Sprechweise und Körperhaltung wiederfinden.
- › Bestimmt, wer auch die Aufgabe der Regie übernimmt; diese hält die wichtigsten Ereignisse (z. B. gelungene Dialogsätze, Inszenierungseinfälle etc.) schriftlich fest und gibt Feedback zu den technischen Anforderungen.
- › Achtet auf deutliche, gut verständliche Sprache und auf zum Publikum gewandte Körperhaltung.
- › Improvisiert und optimiert die Szene.
- › Präsentiert eure Szene.

8 Hört den Marsch für Klavier zu vier Händen op. 45,2. Beschreibt kompositorische Möglichkeiten, die bei einem Werk für Klavier zu zwei Händen nicht gegeben wären.



II, 7

9 Erarbeitet in Gruppen nach den Anweisungen im Kasten eine Szene auf der Basis des Textausschnitts von Ferdinand Ries.

Kompetenz:

Ein Szenisches Spiel/ Bewegungschoreografien gestalten ➔ S. 78 ff.



10 Weist im Briefausschnitt Hinweise auf folgende Symptome der Schwerhörigkeit nach:

- Probleme des Sprachverständnisses
- Tinnitus
- Hochtönverlust

Johann Mälzel

(1772–1818)

Die wichtigste der vielen Erfindungen des Feinmechanikers und Konstrukteurs ist das Metronom, mit dem das gewünschte Tempo eines Musikstücks exakt vorgegeben werden kann.



Mälzels Hörgeräte für Beethoven

Tinnitus

→ S. 91



II, 8–10

11 Ordnet drei Musikabschnitte den Phänomenen von Beethovens Krankheitstypen zu.

Misanthropie

Aus dem Griechischen für „Menschenfeindlichkeit“

Hörrohre für einen Musiker – Beethovens Ertaubung

1795 ist Beethoven seit drei Jahren in Wien und ein aufgehender Star in der Musikwelt der Kulturhauptstadt Europas. Da schreibt er an den Medizinprofessor Wegeler, einen Freund aus Bonner Tagen, einen Brief:

Der neidische Dämon hat meiner Gesundheit ein Verhängnis anheim gegeben, nämlich mein Gehör ist seit drei Jahren immer schlechter geworden [...] nur meine Ohren, die sausen und brausen Tag und Nacht fort [...] Ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren meide ich Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen, dass ich taub [...] Da ich die Töne von Instrumenten und Singstimmen höre ich nicht, wie ich etwas weit weg bin, auch die Bläser im Orchester nicht. Manchmal auch höre ich den Bedner, der leise spricht, wohl, aber die Worte nicht, und doch, so wie man mich liebt, ist es mir unausstehlich.

Beethoven stürzt sich in immer neue Versuche. Von Johann Mälzel lässt er sich Hörrohre bauen. An seinem Flügelklaviert festigt er einen Holzstab, den er zwischen seine Zähne nimmt, um die Vibration der Klaviertöne zu hören. Alles umsonst! Das Gehörleiden führt zur vollständigen Ertaubung. Am Ende ist Beethoven von seiner akustischen Umwelt ausgeschlossen.

Der erschwerte Kontakt mit der Außenwelt führt in Beethovens Zeit, in der technische Hilfen kaum zur Verfügung stehen, zur Vereinsamung. Zwar braucht man beim Klavierspielen die Töne nicht zu hören, die zu Papier gebracht werden sollen, doch stellt die Ertaubung dabei eine verheerende Beeinträchtigung dar. Und sie schreitet bei Beethoven unaufhaltsam voran. Als im Jahr 1802 eine Liebesaffäre unglücklich endet, bricht Beethoven zusammen. Sein Bruder hält ihn, sich für eine Zeit von der (Musik-)Welt zurückzuziehen. Beethoven findet eine kleine Wohnung in Heiligenstadt, einem damals idyllischen Vorort von Wien. Dort entsteht ein Dokument, das als HEILIGENSTÄDTER TESTAMENT in die Musikgeschichte einging. Es hat zwar einen Adressaten, Beethovens Bruder Johann, aber es wurde nie abgeschickt und ist auch nicht für ihn gedacht. An wen sich Beethoven wirklich richtet, sagen die Ärzte nicht. Sie beweisen auch, dass sich der Komponist seines Genies und seiner Bedeutung für die Welt bewusst war:

O ihr Menschen die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder verachtet, wie Unrecht tut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint.

Aus dem „Testament“ finden sich Sätze, aus denen die Beethoven-Forschung den Schluss zieht: Die Ertaubung war einer der Gründe für die Kühnheit seiner späteren Werke, seine Isolation wies ihm den künstlerischen Weg.

[...] aber welche Demütigung wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben – nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgeleget fühlte.

Sinfonie → S. 47



Robert Theer:
Franz Schubert (1829)

Ein unvollendetes Leben? – Schubertlegenden

Die Biografien großer Musikerinnen und Musiker eignen sich zur Legendenbildung, umso mehr, wenn sie früh sterben. In dieser Hinsicht ist Franz Schubert ein Musterbeispiel. Er starb im November 1828, da war er nicht 32 Jahre alt. Ein schicksalhaft früher Tod. Aber:

- Die durchschnittliche Lebenserwartung betrug 1800 in Wien 35 Jahre. (Im Jahr 2010 Geborene können mit einem Lebenserwartung von 80 Jahren rechnen.)
- Schubert lebte exzessiv, absolvierte eine unermessbare Arbeitsleistung, schlief wenig, trank, aß und rauchte viel. Und er litt an einer Geschlechtskrankheit, für die es zu seiner Zeit keine Heilung gab.

Zur Legendenbildung trug bei, dass ein von Schuberts Sinfonien nur zwei Sätze statt der üblichen vier hat. Sie wird unter dem Namen „Die Unvollendete“ gespielt. Aber:

- Die „Unvollendete“ ist nicht die einzige von Schuberts Sinfonien. Er schrieb sie 1822. Drei Jahre später entstand die Sinfonie in C-Dur. Schubert schrieb Skizzen zu einem dritten Satz, führte sie aber nicht aus. Es wird vermutet, dass er die Partitur der zweisätzigen Sinfonie 1823 einem Musikverein angeboten hat; er betrachtete sie wohl als unvollendet.

Hartnäckig hält sich aber die Vorstellung vom armen und unbeachteten Schubert. Aber:

- In den sieben Jahren zwischen 1821 und Schuberts Tod brachten zehn Verleger – auch außerhalb Österreichs – 102 Hefte mit Werken Schuberts heraus. Sie bezahlten zum Teil außerordentlich gut.
- Bei Wagner Kunststücken konnte man ein gestochenes Schubert-Porträt kaufen.
- Die Gesellschaft der Musikfreunde gab eine Lebensgeschichte des noch nicht 30-jährigen Schubert heraus.

18 Nennt Gründe, warum das Publikum oft dazu neigt, entgegen der historischen Wirklichkeit unglückliche Umstände in den Biografien großer Künstlerinnen und Künstler in den Vordergrund zu rücken.

Der Schatten Beethovens – Schuberts Orchestermusik

Selbstzweifel plagten auch Schubert. Bei ihm bezogen sie sich auf seine Fähigkeit, Partituren für große Besetzungen zu schreiben. Denn in der Orchestermusik warf in seiner Zeit ein anderer einen übergroßen Schatten. Schubert bekannte es seinem Freund Schumann:

Zuweilen glaube ich wohl selbst im Stillen, es könne etwas aus mir werden, aber ich vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?

19 Diskutieren Sie, wie der Lebenslauf und dem frühen Tod großer Musikerinnen und Musiker der Rock- und Popmusik.

Man weiß man, dass Schubert auch auf dem Gebiet der sinfonischen Musik bleibende Werke hinterließ. Viele seiner neun Sinfonien, darunter die „Unvollendete“ finden sich im Repertoire der Sinfonieorchester. Und unter seinen über zwanzig Opern und Bühnenmusiken gibt es Stücke, die beweisen, dass Schubert auch in der Orchestermusik einen eigenen Ton fand. Dazu gehört zum Beispiel die Bühnenmusik zu *Rosamunde* von Helmina von Chézy. Das „große romantische Schauspiel“ ist vergessen, aber nicht Schuberts Zwischenaktmusik.

Entreact aus der Schauspielmusik zu „Rosamunde“, D 797

Andantino

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in B

1. Violine

2. Violine

Viola

Violoncello und Kontrabass

Fl.

Ob.

Kl.

Fg.

Hrn.

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Vc./Kb.

20 Informiert euch zuerst auf der Seite 76 über Aufbau, Anordnung und Zweck der Partitur.

21 Informiert euch zuerst auf der Seite 76 über Aufbau, Anordnung und Zweck der Partitur.

21 Hört die im Notenbild wiedergegebenen Takte. Erläutert, wie die Instrumente im Verlauf der sechzehn Takte einsetzen.

22 Beschreibt die Aufgaben von 1. und 2. Violine, Viola und Violoncello.

23 Stellt fest, wie sich die Stimme der 1. Flöte zu der der 1. Violine verhält.

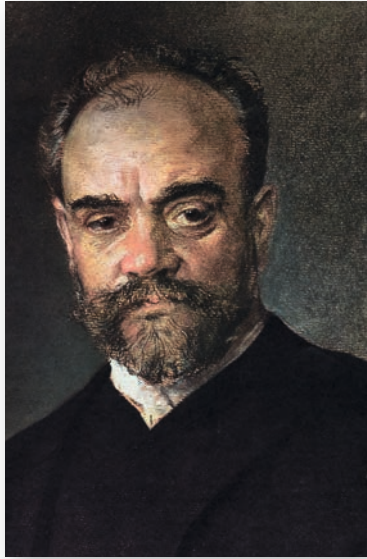
24 Hört die ganze Zwischenaktmusik. Haltet mit Großbuchstaben fest, wie viele im Charakter unterschiedliche Teile das etwa sieben Minuten dauernde Stück enthält und wie sie angeordnet sind.



II, 25



II, 24



Ludwig Michalek:
Antonín Dvořák (1891)

Böhmen

Böhmen ist das deutsche Wort für das heutige Tschechien. Zu Dvořáks Zeit gehörte Böhmen als Kronland zu Österreich. Dagegen wandte sich eine breite Unabhängigkeitsbewegung.

Nationale Schulen

Komponisten, die sich (v.a. in der 2. Hälfte des 19. Jh.) mit der Volksmusik ihres Landes auseinandersetzten und ihre Elemente in ihre Werke integrierten.



II, 26

1 Hört die Pastorale aus Dvořáks *Böhmischer Suite*. Nennt musikalische Elemente, die für eine „idyllische“ Stimmung sorgen. Erklärt, an welcher musikalischen Instrument der Volksmusik die Hornstimme erinnert.



II, 27

2 Hört den Polka-Satz und nennt Adjektive, die den Musikcharakter beschreiben.

Antonín Dvořák



Im Geist der Volksmusik – ein böhmischer Musikant

Antonín Dvořák, der 1841 als Sohn einfacher Leute in Brünn zur Welt kam, hat lange gebraucht, um sich in der Musikwelt durchzusetzen. Heute gilt er, zusammen mit Bedřich Smetana, als Nationalkomponist der Tschechien und als wichtiger Vertreter der böhmischen Nationalen Schule.

Ein wesentlicher Grund für die Beliebtheit seiner Werke ist sicher, dass sie von der Volksmusik seiner Heimat geprägt werden. Heute merkt man nicht, dass er Lieder und Tänze Böhmens in ihrer originalen Gestalt übernahm. Er erfand vielmehr eigene Musik, die den Geist der nationalen Folklore aufgreift.

In manchen seiner Werke wies Dvořák seinen Titel auf diese Beziehung hin, in seinen *Slawischen Tänzen* zum Beispiel oder in seiner *Böhmischen Suite*. In deren erstem Satz glaubt man, in eine weite Landschaft hineinschauen.

Böhmische Suite, op. 39 (Partita)

1. Satz, Praeludium (Pastorale)

2 Oboen
2 Fagotte
2 Hörner in D
Violine I

Der zweite Satz desselben Werks ist eine Musik zu einer Polka, jenem Nationaltanz, den man in Tschechien zugleich gemütlich und elegant tanzen kann.

2. Satz, Polka (Allegretto grazioso)

Viola
Violoncello
Kontrabass

Von Vysoká nach Manhattan – Dvořák in Amerika

1891, mit 50 Jahren, ist Dvořák ein in ganz Europa berühmter Komponist und ein gefragter Dirigent. Er lehrt als Professor am Prager Konservatorium, der österreichische Kaiser hat ihm den Orden der Eisernen Krone verliehen und die Universität von Cambridge die Ehrendoktorwürde. In Vysoká hat er eine kleine Villa erworben. Seine Musik wird in ganz Europa gespielt. Da erreicht ihn ein Telegramm:

Would you accept position Director National Conservatory of Music New York October 1892 also lead six concerts of your works.



Dvořáks „Villa Rustická“ in Vysoká (um 1890)

Die Absenderin ist eine steinreiche Dame der New Yorker High Society, die das amerikanische Musikleben auf europäisches Niveau bringen will. Das Angebot an Dvořák ist überaus großzügig, dennoch zögert er. An einen Freund schreibt er:

Ich gehe für zwei Jahre nach Amerika: Direktor des Konservatoriums und Dirigieren von 10 Konzerten mit eigenen Werken, acht Monate und 4 Monate Ferien für ein Jahresgehalt von 15.000 Dollar oder über 30.000 Mark. Soll ich? Oder soll ich nicht? Schreib mir ein Wort oder zwei!

15.000 Dollar, das ist das 25fache seines Honorars als Professor. Mit seiner Frau und zweien seiner sechs Kinder schifft Dvořák sich ein. Im Januar 1892 landet er in New York. Sein Vertrag verpflichtet ihn zu einem verträglichen Arbeitslast:

- Montag, Mittwoch und Freitag: Zwei Stunden Proben für Konzerte, eine Stunde Beratung
- Dienstag, Donnerstag und Samstag: Drei Stunden Kompositions- und Instruktionsunterricht



Manhattan Bridge zwischen Manhattan und Brooklyn (um 1899)

Szene / Bewegung: Dvořáks Amerikareise

- › Bestimmungsspiel (z. B. Beratung im Familienkreis: Dvořák, seine Frau und zwei Kinder mit unterschiedlichen Wünschen).
- › Improvisiert und choreografiert die Szene.
- › Präsentiert eure Szene.

New York

Im Jahr 1900 hatte New York 3,5 Millionen Einwohner, fast 20 Mal mehr als die böhmische Hauptstadt Prag.

3 Lest die Texte sorgfältig und betrachtet die Bilder. Sammelt Überlegungen Dvořáks angesichts der Einladung aus Amerika.

4 Stellt euch vor, wie Dvořák das Angebot mit seiner Familie bespricht. Erarbeitet in Gruppen eine szenische Darstellung der Situation. Beachtet dabei die im Kasten beschriebene Vorgehensweise.

Kompetenz:
Ein Szenisches Spiel /
Bewegungschoreografien
gestalten ➡ S. 78 ff.



From the New World – Dvořák's 9. Sinfonie



Die Carnegie Hall 1891

Dvořák war nicht nur als Lehrer nach Amerika gekommen. Man erwartete von ihm – neben seiner Tätigkeit an der Hochschule – große Konzerte. In New York und in Boston dirigierte er Werke, die er aus dem Heimat mitgebracht hatte. Dann komponierte er eine neue Sinfonie. Auf das Werk schrieb er: „Z Nového světa“ („From the New World“).

Im Dezember 1893 wurde das neue Werk in der Carnegie Hall uraufgeführt. Über das Konzert berichtete Dvořák seinem Wiener Verleger:

Der Erfolg [...] war ein großartiger, die Zeilen beschreiben, noch nie hatte ein Komponist einen solchen Triumph. Ich war in der Loge, [...] die Leute applaudierten so viel, dass ich aus der Loge [...] mich bedanken musste. Sie wissen, dass ich mich solchen Applaudationen fern entziehe, aber ich musste es tun und mich zeigen.

Im ersten Satz der Sinfonie folgt auf eine langsame Einleitung ein Allegro-Teil. Er baut auf drei Themen auf.

9. Sinfonie (Aus der New World)

Hörbeispiel

Szene / Bewegung: Choreografien zur 9. Sinfonie

- Erfindet in Gruppen zu je etwa fünf Personen zu jedem Thema ein Standbild.
- Löst dann das Standbild in Bewegungen auf, zu denen euch die Musik führt.
- Gebt euren drei Kurz-Choreografien Titel (z. B. für ein Programmheft) und präsentiert sie vor der Klasse.



II, 28–30

5 Hört die drei Themen des ersten Satzes der Sinfonie; beschreibt sie mit Charakter- und Gefühlsangaben so, als ob sie Figuren wären, die vor euch stehen.



Kompetenz:
Musik beschreiben
➔ S. 148 ff.



II, 31

6 Hört den Allegro-Teil des ersten Satzes. Vermerkt das Erscheinen der Themen.



II, 28–30

7 Hört die Themen noch einmal. Erfindet nach den Vorgaben im Text eine Kurz-Choreografie zu jedem Thema.



Kompetenz:
Ein Szenisches Spiel/
Bewegungschoreografien
gestalten ➔ S. 78 ff.

Lieder aus dem Süden – Dvořák und die afroamerikanische Musik

Dvořák gefiel es in Amerika. In einem Brief verglich er die „Neue Welt“, in der er nun lebte, mit den Verhältnissen im heimatlichen Kaiserreich:

Was mir ungemein gefällt, das ist, dass man in Amerika keinen Unterschied macht zwischen einem Herrn und einem gnädigen Herrn. [...] Der Millionär kommt zum Bedienten und sagt: Herr! Und der Bediente, obwohl er weiß, daß er mit einem Millionär spricht, sagt zu ihm ebenfalls: Herr! Sie sind also Herren – bis auf die Millionen!

Diskutiert, ob Dvořáks Eindruck von den gesellschaftlichen Verhältnissen in Amerika in seiner Zeit tatsächlich die Wirklichkeit vollständig wiedergibt. Wählt dieselbe Überlegung für unsere Tage an.

Das Musikleben in der Neuen Welt musste Dvořák geradezu armselig erscheinen. Es gab nur wenige Konzert- und Opernhäuser, und dort spielte man hauptsächlich Musik aus Europa; eine eigene „amerikanische“ Konzertmusik gab es nicht.

Anders stand es mit der Volksmusik. Am meisten faszinierten Dvořák die alten Melodien aus der Sklavenzeit:

Seit ich in diesem Lande bin, galt mein tiefstes Interesse der Volksmusik der Neger. Diese schönen und vielfältigen Lieder sind das Produkt eines Landes. Sie sind amerikanisch. [...] Sie sind pathetisch, zart, leidenschaftlich, melodisch, feierlich religiös, verwegen, lustig, fröhlich [...]

9 Singt das Lied zur eigenen Begleitung oder zum Playback.

Erst 1865, weniger als 30 Jahre vor Dvořáks Ankunft in New York, war nach dem Sieg der Nordstaaten im amerikanischen Bürgerkrieg die Sklaverei abgeschafft worden. Unter Dvořáks Studentenschaft befanden sich einige Kinder von Sklaven. Von ihnen ließ sich Dvořák die „Negermelodien“ vorsingen, die er meisterte. Darunter war gewiss auch dieses alte Lied aus der Sklavenzeit:

Kompetenz:
Songs mit Dreiklängen begleiten ➔ S. 94 ff.

Swing Low, Sweet Chariot

Text u. Musik: überliefert

Ref.: Swing low, sweet i - ot, com-in' for to car-ry me home!

Swing low, sweet char - i - ot, com-in' for to car-ry me home!

1. I looked for - dan, an' what did I see, com-in' for to car-ry me home? A
 2. If you get there be - fore I do, com-in' for to car-ry me home, tell

band of an - gels a - com-in' af - ter me, com-in' for to car-ry me home.
 all my friends that I com - in' too, com-in' for to car-ry me home.



Manhattan und die West Side

Romeo und Julia

Shakespeares Tragödie über die unglückliche Liebe zwischen Angehörigen zweier verfeindeter Familien wurde 1597 gedruckt.

Puerto Rico

→ S. 14



13 Klatscht den Mambo-Rhythmus in zwei Gruppen oder spielt ihn auf geeigneten Schlaginstrumenten.



14 Hört den Mambo und nimmt den Rhythmus auf.



16 Hört den Jump und achtet auf die abgebildete Stelle, an der die vier Takte von allen Instrumenten einstimmig gespielt werden.

Romeo und Julia in Manhattan – die West Side Story

Mit Leonard Bernstein als Komponisten verbinden viele nur ein Werk, das Musical *West Side Story*. Das ist ungerecht, weil Bernstein sehr viel gute Musik geschrieben hat. Trotzdem ist gerade dieses Musical außergewöhnlich.

„Ein tief bewegendes, hässlich wie der Großstadt-Dschungel und ebenso herzzerreißend süß und versöhnlich.“

(NEW YORK TIMES)

1959 wurde die *West Side Story* uraufgeführt, und seitdem spielt man das Musical auf den Bühnen in aller Welt. Ebenso erfolgreich war zwei Jahre später seine Verfilmung. Sie wurde mit nicht weniger als zehn Oscars ausgezeichnet.

Die Handlung der *West Side Story* basiert auf Shakespeares Drama *Romeo und Julia*. Nur spielt sie nicht in Verona, sondern eben in der West Side, dem Teil Manhattans, der am Hudson River liegt. Die Akteure im Stück gehören nicht italienischen Pflanzfamilien an, sie sind vielmehr Mitglieder zweier Gangs von Jugendlichen. Die Sharks sind Zuwanderer aus Puerto Rico, die Jets halten sich für die „echten“ New Yorker. Während sie um die Vorherrschaft in der West Side kämpfen, verlieben sich Tony, ein ehemaliger Jet, und die Puerto Ricanerin Maria ineinander. Das gibt Anlass zu schlimmen Verwicklungen. Erst als Tony tot ist, begreifen die beiden Gangs, wie sinnlos ihr Kampf war.

Blues und lateinamerikanische Rhythmen – die Tänze der Gangs

Die Milieus der beiden Gangs und die dramatische Handlung gaben Bernstein Gelegenheit zum Einsatz vieler sehr verschiedener musikalischer Mittel. Die Sharks tanzen einen Mambo, ein in den 1940er-Jahren entstandenen schnellen Tanz afrokubanischer Herkunft. Er beginnt mit einem typischen lateinamerikanischen Rhythmusmuster:

Mambo-Rhythmus



Die Jets dagegen begleiten andere Rhythmen und Tonfolgen. Sie stammen aus dem Jazz und der afroamerikanisch geprägten Unterhaltungsmusik und sind unter anderem von Bluestonleitern geprägt, in denen die 3. und 7., aber auch die 5. Stufe erniedrigt werden. Man kann dies zum Beispiel bei einem Jump beobachten, den die Jets tanzen:

Jump (aus „West Side Story“)

© Leonard Bernstein Music / Chappell / Universal



Tonys Welt – eine Arie im Musical

Eine ganz andere musikalische Welt charakterisiert die beiden Hauptfiguren, Maria und Tony. Für sie benutzt Bernstein typische musikalische Mittel aus einer Gattung des Musiktheaters: Tony singt eine richtiggehende Opernarie. Kein Wunder, dass sie viele große Sänger in ihr Repertoire aufgenommen haben.

Arie
Kunstvoller, von einem Orchester begleiteter Gesang in Oper und Singspiel

Maria (aus „West Side Story“)

Text: Stephen Sondheim
Leonard Bernstein Music / Chappell / Universal

Ma - ri - a, I've just met a girl named Ma - ri - a, and sud-den-ly that name will
nev-er be the same to me. Ma - ri - a! I've just kissed a girl named Ma -
ri - a. And sud-den-ly I've found how won-der-ful sound can be. Ma -
ri - a. Say it loud and there's music playing. Say it soft and it's al-most like
pray-ing. Ma - ri - a! I'll nev-er stop say-ing, „Ma - ri - a!“



17 Hört Tonys Lied in der Aufnahme mit dem Tenor José Carreras. Beschreibt die Stimme.



18 Beschreibt, auf welche Weise der Sänger instrumental begleitet wird.

Tony (Richard Beymer) und Maria (Natalie Wood) in der Verfilmung des Musicals



Die Jets

Swing

1. Stilrichtung des Jazz in den 1930er- und 1940er-Jahren. Typisch für den Swing sind Bigband-Besetzungen, ausgefeilte Arrangements, Tanzmusik-Charakter und eine kommerzielle Ausrichtung.
2. Bezeichnung für die rhythmische Energie der Jazzmusik



19 Hört den Ausschnitt (NB **1**). Findet in der reduzierten Partitur Elemente, die für den swingenden Rhythmus sorgen (Satzanweisungen, rhythmische Besonderheiten).

Celesta

Glockenspiel in Natur;
Stahlplatten mit Resonatoren in einem Gehäuse

**Auszüge aus einem Welterfolg –
*Symphonic Dances from „West Side Story“***

Im Theater unterstützt die Musik das Geschehen auf der Bühne. Manchmal nimmt man sie gar nicht richtig wahr, weil die Aufmerksamkeit zum Beispiel völlig den virtuosen Tanzszenen der *West Side Story* gilt. Anders bei den *Latin Dances from „West Side Story“*. In diesem Werk aus dem Jahr 1960 hat Bernstein noch einmal verwendet, die ihm für das Musiktheater gefallen waren. Hier spielt nun ein großes Sinfonieorchester. Das aufmerksame Publikum kann manches wiedererkennen und zuordnen können. Es fällt es nicht schwer, eine als „Song“ bezeichnete Stelle mit einer der beiden Olegs verbunden.

Symphonic Dances from "The Nutcracker" (requizede Partitur)

© Leonard Bernstein Music /
Chappell / Universal

1

Allegretto
— 3 —
• • •
+ Harfe

Querflöte

Violoncello
Kontrabaß

+ Bass-Klarinette
+ Harfe

+ Klavier

+ Violoncello

+ Harfe

+ Bass-Klarinette
+ Harfe

+ Celesta

+ Viola

Eine ganz andere Stimmung vermittelt eine weitere Stelle aus den *Symphonic Dances*:

2

Violinen, Celesta

Violinen, Vibrafon

pp *mf* *mp* *pp*

20 Vergleicht das Notenbild (NB 2) mit dem der „Arie“ Tonys (→ S. 73).

Hört den Ausschnitt und beschreibt die Atmosphäre. Leht dazu Belege (Besetzung, Spielanweisungen, Dynamik, Entwicklung des Melodieges).



III, 3

Sofort erschließt sich auch, mit welcher Personengruppe des Musicals sich ein C verbindet:

3

Cha-Cha

+ Klavier + Vl. pizz.

Flöten

Percussion

Harfe

+ Vla. + Vc.

Tamburin

pizz.

paracas

+ Fagott

p *pp* *p* *pp*

Cha-Cha-Cha (Cha-Cha)
Kubanischer Tanz, nach einer Figur benannt, bei der die Tänzerinnen und Tänzer drei klopfende Schritte vollführen.

22 Hört den Cha-Cha mithilfe der reduzierten Partitur (NB 3). Beschreibt die rhythmische Besonderheit, die das Tamburin markiert. Weist die Stelle mit dem lautmalerischen Klopfen nach.



III, 4

23 Hört eine Passage aus den *Symphonic Dances* from „West Side Story“, in dem die drei besprochenen Ausschnitte auftauchen. Bringt sie in die richtige Reihenfolge.



III, 5

24 Gestaltet nach den Vorgaben im Kasten eine Choreografie.

Kompetenz:
Ein Szenisches Spiel/
Bewegungschoreografien gestalten → S. 78 ff.



Szene / Bewegung: Choreografieren der *Symphonic Dances*

- Teilt euch in Gruppen zu je vier bis fünf Personen auf.
- Hört nun die Musik in den Abschnitten.
- Baut je ein Gruppenstandbild in einem Abschnitt.
- Verbindet die Standbilder miteinander mit Bewegung.
- Löst die Standbilder einfach in Bewegung auf, sodass der gesamte Abschnitt abgeblendet werden kann.
- Präsentiert die Choreografien vor der Klasse.

Partiturlesen



Ein unerlässliches Werkzeug

Nachdem sich in der europäischen Musikgeschichte die Mehrstimmigkeit durchgesetzt hatte, entstand allmählich die Notwendigkeit, alle Stimmen eines Werks mit einem Blick zu erfassen. Vor diesem Hintergrund ent-



Eine Partitur auf dem Dirigentenpult

wickelte sich seit etwa 1500 die Partitur (lat. „partitio“ für „Teilung, Gliederung“). Sie ermöglicht den Überblick über alle erklingenden Stimmen eines mehrstimmigen Stücks. Bei manchen musikalischen Tätigkeiten ist sie unerlässliches Werkzeug:

- Komponierende: Um die Stimmen und Klangfarben aller Instrumente eines Werks im Kopf, stellen sich Zusammenhänge vor, überlegen Effekte usw. Um dies alles während eines oft mehrjährigen Entstehungsprozesses festzuhalten, verwenden sie Partituren, in die sie auch Änderungen eintragen können.
- Dirigenten und Dirigenten leiten Proben, in denen ein Stück interpretiert und ihre Interpretation ausgearbeitet werden. Dafür benötigen sie den Überblick über alle Stimmen.
- Für Musikwissenschaftler ist man bei der Betrachtung eines Werks auf die Partitur angewiesen, wenn Einzelheiten untersucht werden.

Das Muster einer Partitur

In der Partitur sind die Stimmen der Instrumente so angeordnet, dass alle gleichzeitig erklingenden Noten recht untereinanderstehen. In jeder Note (die korrekte Bezeichnung ist „Liniensystem“) wird eine oder (seltener) zwei Stimmen notiert. Mehrere Liniensysteme zusammengehörender Stimmen (z.B. alle Streichinstrumente) werden am Beginn durch ein Akkordzeichen zusammengefasst. In der Partitur sind die Stimmen nach Instrumentengruppen von oben nach unten geordnet. Jede Gruppe ist in sich wiederum vom höchsten zum tiefsten Instrument der Höhe nach angeordnet. Ausnahme bilden die Hörner, die „zusätzlich“ an oberster Stelle der Blechbläser stehen. Meistens sind man italienische Instrumentenbezeichnungen:

- Holzbläser: Flöten (Flauti), Oboen (Oboi), Klarinetten (Clarinetti), Fagotte (Fagotti)
- Blechbläser: Trompeten (Trombe), Posaunen (Tromboni), Pauken (Timpani)

Pauken (Timpani)

Streichinstrumente: Violinen 1, Violinen 2 (Violini), Bratschen (Viola), Violoncelli/Kontrabässe (Violoncelli/Bassi)

Bei Werken mit Gesangssolisten und/oder Chor (Oper, Oratorien) werden die Vokalstimmen oberhalb der Streicher eingefügt.

Der Partiturausschnitt auf Seite 77 ist beispielhaft für eine Sinfonie aus der Zeit der Klassik. Im Laufe des 19. Jahrhunderts kamen viele weitere Instrumente hinzu. So umfassen manche Seiten von Gustav Mahlers 3. Sinfonie aus dem Jahr 1902 dreißig Liniensysteme. Und bei zeitgenössischen Kompositionen genügen gelegentlich die gängigen Papiermaße nicht, für sie müssen Sonderformate geschnitten werden.

Die Anzahl der Instrumente

Die Holz- und Blechbläser sind – in klassischen Sinfonien – in der Regel paarweise vertreten. Die Werke dieser Zeit kommen meist mit zwei Pauken (Grundton und Dominante) aus. Die Streichinstrumente sind – im Gegensatz zu den Blasinstrumenten – chorisch besetzt:

Eine Stimme wird von einer ganzen Gruppe gespielt. In Besetzungen der Klassik bilden zum Beispiel zehn Spielerinnen und Spieler die 1. Violine, acht die 2. Violine, sechs die Bratschen, vier die Violoncelli, zwei die Kontrabässe.

Ludwig van Beethoven: 7. Sinfonie, 1. Satz (Takt 1–8)

Poco sostenuto ♩ = 60

Flauti

Oboi

Clarinetti in A

Fagotti

Corni in A

Trombe in D

Timpani in A, E

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli e Bassi

Übungen III, 6

- 1 In den Takten 1, 3, 5 und 7 spielen jeweils alle Instrumente (tutti). Stellt fest, welche Instrumente in den Takten 2, 4, 6 und 8 spielen. Überprüft euer Ergebnis beim Hören des Ausschnitts.
- 2 Untersucht, welche Instrumente die Anfangsmelodie (—) in diesen acht Takten durchwandert;

erkundet, welche Klangfarben Beethoven diesem Melodiebogen hinzufügt. Überprüft eure Feststellungen beim Hören.

- 3 Erfasst beim nochmaligen Hören wie eine Dirigentin oder ein Dirigent Melodiebögen und Tuttiensätze.

Ein Szenisches Spiel / Bewegungschoreografien gestalten

Das Erleben des Realen im Spiel

Es ist eine alte Weisheit: Man kann etwas erst richtig wahrnehmen, werten, einschätzen, wenn man es selbst erlebt. Nun kann keiner persönlich in alle denkbaren Situationen geraten. Eine Hilfe für das Verständnis gibt es aber:

Wenn man Szenen nachspielt, ist man der realen Situation schon ein ganzes Stück näher gekommen, und man kann die Emotionen und Reaktionen der am Geschehen Beteiligten besser verstehen.

Rituale im Szenischen Spiel – Bühne und Vorhang

Will man ein Szenisches Spiel ausarbeiten, so helfen Rituale, die als feste Regeln dem Auftritt einen klaren Rahmen geben.

Übungen

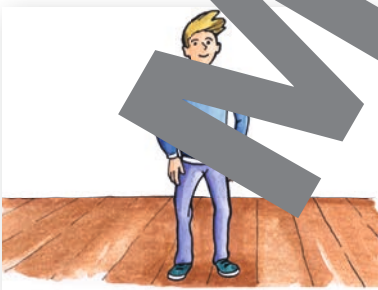
- 1 Definiert genau eure Bühne im Raum:
Wo seid ihr privat, wo seid ihr auf der Bühne und in eurer Figur?

- 2 Vor jeder Szene wird der Bühnenvorhang geöffnet. Die Darstellung dieses Vorgangs übernimmt jemand mit seinem Horn. Ein Arpeggio auf dem Horn, das man außerdem das Öffnen des Vorhangs akustisch unterstützen.



Verschiedene Körperhaltungen – Hochstatus und Tiefstatus

Hochstatus und Tiefstatus sind zwei grundsätzlich unterschiedliche Körperhaltungen, die zugleich mentale Befindlichkeiten und gesellschaftliche Rollen ausdrücken können.



Hochstatus: aufrechtes Stehen, die Fußspitzen etwas nach außen, die Schultern nach hinten



Tiefstatus: aufrechtes Stehen, die Fußspitzen geradeaus, die Schultern hängend

Übungen

- 3 Begeht euch in den Hochstatus: Mit dieser Position geht ihr durch den Raum.
 - a) Jeder geht für sich; nehmt dabei euren Körper wahr.
 - b) Nun dürfen stumme Begegnungen stattfinden, z. B. durch Augenkontakt, Nicken, Händeschütteln etc.
 - c) Tauscht euch über eure Körperwahrnehmungen aus. Hat sich durch die äußere auch eine innere Haltung ergeben?
- 4 Führt dieselbe Übung im Tiefstatus aus.
- 5 Führt dieselbe Übung in zwei Gruppen aus. Eine geht dabei im Hochstatus, die andere im Tiefstatus. Bei einer nächsten Runde tauscht ihr die Rollen.

Reflexion

Besprecht, wie ihr euch angesprochen habt. Klärt abschließend, für welche äußere und Gefühlszustände Hoch- und Tiefstatus eingesetzt werden können.

Sprache und Position auf der Bühne – Grundregeln

Zwei grundsätzliche Regeln müssen beherrscht werden, wenn Szenisches Spiel gelingen soll.

- Regel 1: Die Spielenden sprechen laut und deutlich.
- Regel 2: Die Spielenden stehen zum Publikum gewandt. Niemand wird verdeckt.

Falsch: Die Sprecherin oder der Sprecher steht mit dem Rücken zum Publikum und verdeckt die andere Person.

Richtig: Die Sprecherin oder der Sprecher steht mit der anderen Person, wird aber nicht verdeckt. Das Gesicht ist zum Publikum gewandt.

Richtig: Die Sprecherin oder der Sprecher steht der anderen Person seitlich gegenüber. Beide sind gut zu sehen und die Gesichter nach vorn zum Publikum gewandt.



Das Feedback des Publikums – Aspekte der Kritik

Nach Proben oder Aufführungen von Szenen hat das Publikum die Aufgabe, den Spielenden ein Feedback darüber zu geben, ob die Grundregeln für das Szenische Spiel eingehalten wurden:

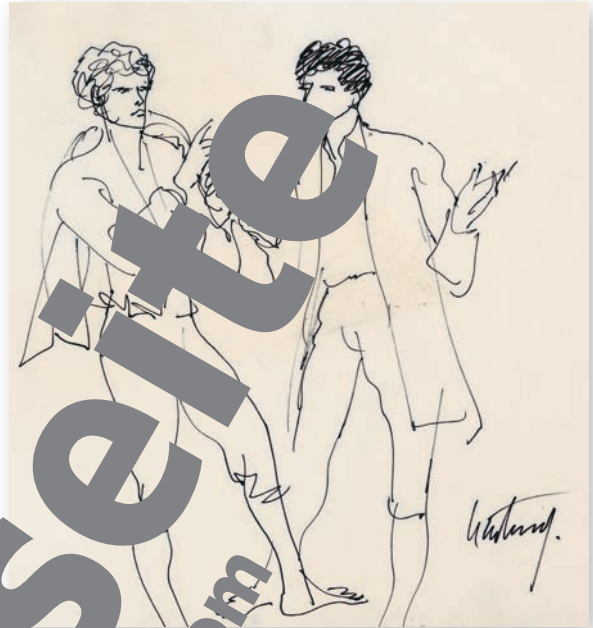
- Sprechen alle laut und deutlich (sowohl im Hoch- als auch im Tiefstatus)?
- Stehen und sprechen alle (mindestens vorwiegend) zum Publikum gewandt?
- Ist bei allen ein Status klar erkennbar?
- Bleiben alle in ihren Rollen (kein Kichern etc.)?

Szenen für zwei – Diskussion und Konflikt

Konflikte jeder Art sind (leider) unvermeidbarer Bestandteil des täglichen Lebens. Die Bandbreite reicht vom Schulhofstreit bis zum Ehekrach.

Übungen

- 6 Entwerft ein beliebiges „Setting“, in dem zwei Menschen aufeinandertreffen (z. B. Verkäuferin oder Verkäufer und Kundin oder Kunde auf einem Flohmarkt, zwei Finder des gleichen Hundert-Euro-Scheins etc.).
- 7 Improvisiert eine solche Szene zu zweit. Überlegt euch zunächst, wer welche Interessen ausdrücken möchte.
- 8 Legt fest, welche Figur in welchem Status auftritt. Gebt dem Status dabei einen konkreten Charakter oder einen Gefühlszustand mit.
- 9 Baut einen Konflikt ein: Beide Figuren wollen nicht von ihrer Position abrücken.



Gert's Skizze: Figurine zu Marivaux' 'Der Streit'

Spielleitung – die Aufgaben der Regie

Im realen Bühnenbetrieb spielt außer den Schauspielerinnen und Schauspielern die Regie eine entscheidende Rolle. Wird ein Film gedreht, wird die Spielleitung sogar ein eigener beweglicher Stuhl zur Verfügung gestellt, den nur sie nutzen darf. Bei der Entwicklung einer längeren Szene ist die Regie in der Tat unentbehrlich. Sie hat weitreichende Aufgaben, dazu gehören unter anderem:

- Anweisungen zur Gestaltung der Szene
- Annehmen und Verwerfen von Gestaltungsvorschlägen der Darstellenden
- Anweisungen zu Bewegung und Posen
- Überprüfung der Einhaltung von Zeitregeln des Sprechens und Bewegens

Die folgenden Themenvorlagen für komplexe Szenen, in denen eine Spielleitung die Arbeit sehr erleichtern kann, findet ihr unter anderem auf den Seiten 45, 69 und 155.



Übungen

- 10 Entscheidet euch in Proben, welche dieser Befugnisse ihr eurer Spielleitung zugestehen wollt.
- 11 Entwickelt, übt und überarbeitet die Szene unter der Leitung der Regie.
- 12 Präsentiert die Szene.
- 13 Stellt euch dem Feedback des Publikums.



Ernst Barlach: Bettlergruppe

Klang wird zum Bild – musikalische Standbilder

Eine besondere Art, Musik auszudrücken und zugleich zu erleben, erfährt man, wenn sie in Standbilder umgesetzt. Im Grunde arbeitet man dann wie in der bildenden Kunst, in der eine Skulptur in die Skulptur umgesetzt werden.

Übungen III, 7

- 14** Setzt euch in Gruppen und hört ein Musikstück mit geschlossenen Augen. Stellt euch eine dazu passende Situation vor. (Das Bild einer Bewegungsguppe entspricht einem von fünf Personen geformten Standbild einer Choreografie.)
- 15** Erzählt nun, welche Vorstellungen ihr beim Musikstück entwickelt habt. Entwerft dann, mit welcher Idee ihr weiterarbeiten wollt.
- 16** Plant als Gruppe möglichst spontan (Reizzeit: 20 Sekunden) ein Standbild, das die Musik wieder spiegelt.

Bilder werden verbunden – Bewegungskhoreografien

Choreografische Arbeiten kennt man vor allem aus dem Ballett. In der klassischen Ausprägung dieser Theaterform gestalten Choreografinnen oder Choreografen abendfüllende Stücke. Beim modernen Tanztheater oder in den Tanzabschnitten eines Musicals sind die Ausdrucksformen nicht eingegrenzt.

Dort werden immer neue Bewegungsabläufe entdeckt und kunstvoll aneinandergefügt. Diese Arbeitsweise kann Vorbild für das Entwickeln einer Bewegungskhoreografie sein.

Übungen III, 8/9

- 17** Hört zwei Ausschnitte aus einem Musikstück und äußert einen Charakter.
- 18** Entwickelt zu jedem der Ausschnitte ein Standbild.
- 19** Verbindet die beiden Standbilder zunächst ohne Musik zu einem Bewegungsablauf.

Reflexion

Nehmt die Choreografie auf Video auf. Beurteilt eure eigene Arbeit und die der anderen Gruppen.

- 20** Löst zuletzt die beiden Standbilder zur erklingenden Musik in Bewegung auf. Dabei muss jede Figur immer in Bewegung sein.

Stellt dabei zuerst die gelungenen Aspekte in den Vordergrund; formuliert eure Kritik in angemessener Weise.



Die Stimme



Gut bei Stimme – das erste Instrument der Musikgeschichte

Das älteste Musikinstrument, das man gefunden hat, ist eine mehr als 35.000 Jahre alte Flöte aus Geierknochen. Aber gewiss haben Menschen schon lange vor dieser Zeit gelernt, mit einem körpereigenen Instrument, der Stimme, unterschiedliche Töne hervorbringen. Niemand weiß zwar, wann Menschen sprachen und damit zur Musik wurde. Aber sicher ist, dass es kaum eine Zeit gab, in der nicht gesungen wurde.

Dabei entwickelte sich in den verschiedenen Kulturkreisen eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Gesangstechniken. Nicht wenige davon klingen für unsere Ohren so fremd, dass wir sie auf Anhieb kaum mit dem Begriff „Singen“ verbinden möchten.



III, 10/11

1 Hört zwei „exotische“ Singweisen. Ordnet sie den Abbildungen zu.

2 Erarbeitet eine allgemeine, Völker und Kulturen übergreifende Definition des Begriffs „Singen“.

3 Erkennt die genannten Organe auf der Abbildung.



4 Singt (in deutlicher Artikulation) die Vokalreihe a – e – i – o – u auf einem bequemen Ton. Macht euch dabei die Vorgänge in eurem Mundraum bewusst.



III, 12

5 Hört den Beginn des Songs *Sing mal wieder* der deutschen Sopran-Gruppe WISE. Beschreibt, wie sie die Anfangstöne der Vorgänge beim Singen schildert.

a cappella

Begriff für mehrstimmigen Gesang ohne Begleitung durch Instrumente

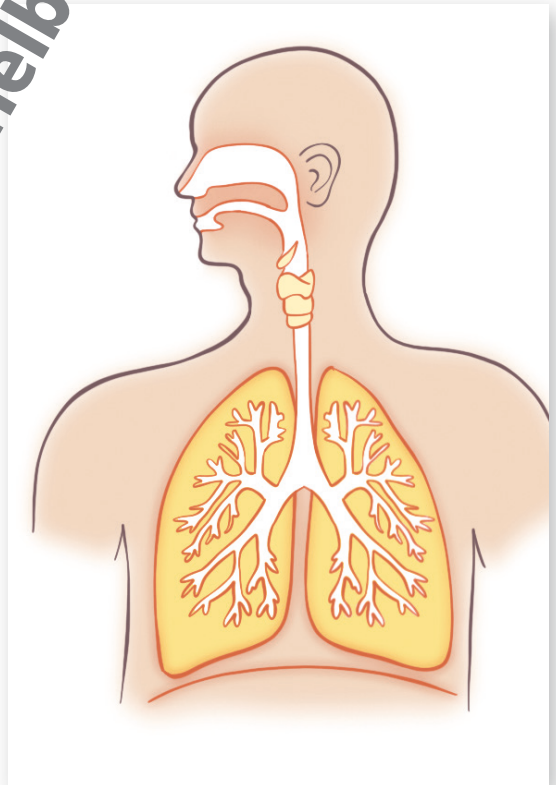
Aus voller Kehle – der menschliche Stimmapparat

So unterschiedlich die Stimmen aus verschiedenen Kulturkreisen klingen mögen, alle Sängerinnen und Sänger sind auf denselben Stimmapparat angewiesen. Stets wirken dieselben Organe an der Stimm- und Sprachbildung mit:

Zwischen Lunge, Luftröhre und Kehlkopf dienen als „Blasebaug“. Sie sorgen dafür, dass Luft strömt.

Die Kehle (Stimmritze) liegt auf der Kehle. Die Stimmritze ist horizontal verlaufende Gebilde, im Kehlkopf. Beim Atmen sind sie weit geöffnet. Sollen Töne erzeugt werden, schließen sie sich zu einem kleinen Spalt. Die ausströmende Luft wird in Schwingung versetzt. Je stärker die Stimmritze gespannt werden, desto rascher schwingen sie. Die Zahl der Schwingungen entscheidet über die Tonhöhe.

Mundraum, Nasenhöhle und Schlund sorgen für die Formung der Töne, die Artikulation. Durch die Resonanz, die in diesen Räumen entsteht, werden sie hörbar.





III, 22

19 Hört Thomas Hampson mit Robert Schumanns Lied *Ein Jüngling liebt ein Mädchen*. Beurteilt, inwieweit die amerikanische Herkunft des Baritons bei der Aussprache eine Rolle spielt.



5

20 Schaut euch einen Ausschnitt eines Meisterkurses an. Beschreibt, wie Hampson mit einem chinesischen Sänger arbeitet.

Repertoire

Alle Rollen, Lieder, Stücke, die eine Künstlerin oder ein Künstler, ein Ensemble, eine Band beherrscht.

Koloratur

Ausziern einer Stimme mit virtuosens Passagen, Trillern u.Ä.

Kantilene

Sänglich gehaltene Melodie, meist in getragenem Tempo



III, 23

21 Hört die Sängerin Anna Netrebko. Entscheidet, ob in dieser Arie aus Gounods Oper *Roméo et Juliette* die Kantilenen oder Koloraturen eine größere Rolle spielen.

Koloraturen und Kantilenen – Stimmen in Oper und Konzertsaal

Die Sängerinnen und Sänger, die sich Werken der traditionellen Kunstmusik widmen, folgen (anders als im Jazz oder in der Popmusik) – einer „objektiven“ Vorstellung vom schönen Singen. Jeder Ton muss genau getroffen und der in der Komposition festgelegte Notentext bis ins Detail exakt wiedergegeben werden. Ohne Mikrophon müssen die Stimmen bis in die letzte Ecke eines mit 2000 Plätzen ausgestatteten Opernhauses dringen.

Die „natürliche“ Stimme reicht da nicht aus, ein jahrelanges Studium – meist an einer Musikhochschule – ist unerlässlich.

Dort lernen Studierende, den menschlichen Gesang, Töne so zu formen, dass alle Resonanzräume aktiviert werden. Sie üben Werke ein und erarbeiten ein Repertoire. Oft suchen sie in Meisterkursen bei internationalen Gesangsgrößen weitere Anregungen. Weil es üblich geworden ist, Lieder und Opern fast ausschließlich in der Originalsprache zu singen, müssen sie sich in fremden Sprachen bewegen. Wegen der außerordentlichen Belastung der Stimme im künstlerischen Alltag lassen sehr viele ihre Stimme auch nach dem Studium mehrere Jahre lang von Stimm-Fachleuten „überwachen“.

Ist eine Sängerin auf die Opernbühne geschafft, kommen weitere Belastungen hinzu. Die oft recht langen Stunden der Proben und Partien müssen auswendig gesungen werden. Das gilt auch für moderne Werke, die keine traditionellen Melodien enthalten. Und zum Vollbringen der Sängerinnen und Sänger auch schauspielerische Leistungen, müssen sie be-

wegen, im Sitzen und Liegen singen. Kein Wunder, dass Fitness-Studios und alle möglichen Formen körperlichen Trainings im Arbeitsplan oft einen festen Platz einnehmen.



Der amerikanische Bariton Thomas Hampson singt in seinem Liederabend.



Die russische Sopranistin Anna Netrebko

Böse Bässe – Stimmfächer in der Oper

Ein Politiker mit einer sonoren Stimme erweckt, unabhängig vom Inhalt seiner Rede, eher Vertrauen als einer mit einem schrill kreischenden Tonfall. Man erfährt also auch im täglichen Leben, dass die Tonlage einer Stimme bei den Adressaten Assoziationen auslöst. Diese Tatsache nützt man bei der Komposition von Opern aus. Im Lauf der Geschichte der Gattung haben sich Stimmfächer herausgebildet. Sie werden – neben dem Ambitus – durch weitere Merkmale charakterisiert. Bei den Bässen zum Beispiel unterscheidet man (in einer von mehreren üblichen Einteilungen) zwischen dem „Bass“, „Charakterbass“ und „Bassbuffo“.



Wichtige Bassrollen: Der Bürgermeister van Bett in Lortzings Zar und Zimmermann, König Philipp in Verdis Don Carlos, der Priester Sarastro in Mozarts Zauberflöte

Solche Differenzierungen kann man auch für die anderen Stimmgattungen vornehmen. So spricht man zum Beispiel von Helden- und Charakter-Tenören und Buffo-Tenören. Allerdings sind diese Unterscheidungen ein wenig der Mode gekommen. Viele Sänger übernehmen heute Rollen verschiedener Stimmfächer.

Die Königinnen der Bühne sind aber die Koloratursopranen geblieben. Für sie wurden Partien mit halsbrecherischen Schwierigkeiten geschrieben: flüchtige, rasche Läufe, große Sprünge, schwindelerregende Höhen. Eine der Paraderollen für Koloratursopranen ist die der Königin der Nacht in Mozarts Zauberflöte. In ihrer funkelnden Arie droht sie ihrer Tochter:

Der Hölle Rache (aus „Die Zauberflöte“, Ausschnitt)

Text: Emanuel Schikaneder
Musik: Wolfgang A. Mozart

so bist du mein, mei-ne Toch-ter nim-mer - mehr,

mei-ne Toch-ter nim-mer - mehr.

Buffo

It. für „komisch“ im Sinne „lustig“. In der Musik: S. für komischer Rollen

Hört Ausschnitte aus Partien der drei genannten Bass-Stimmfächer. Ordnet sie jeweils einer der abgebildeten Figuren und einem Stimmfach zu. Benennt musikalische Merkmale, die neben der Tonlage zur Personencharakterisierung beitragen.



III, 24–26

Hört Ausschnitte aus den Tenorpartien des Tamino aus Mozarts Zauberflöte und des Siegmund aus Wagners Die Walküre. Nennt charakteristische Eigenschaften der Stimmen.



III, 27/28

Benennt die im Notenausschnitt dargestellten und im Text genannten Schwierigkeiten. Hört dann, wie die Sängerin sie bewältigt.



III, 29



Johann Garber: Ohr-Skulptur
vor dem ORF-Funkhaus in Wien

Frequenz

Anzahl der Schwingungen
pro Zeiteinheit

Hertz (Hz)

Nach einem deutschen
Physiker benannte Maß-
einheit für Frequenzen.
Hertz gibt die Zahl der
periodischen Schwingun-
gen pro Sekunde an.

1 Erklärt, warum vom
Reinigen des Gehörgangs
mit Wattestäbchen
Ähnlichem abgeraten wird.

Das Gehör



Ganz Ohr – das Hören

„Gott in seiner Gnade oder die Entweichung der Schichte [...] stattete den majestätischen Elefanten und den geduldeten Fische Ohrklappen aus, mit denen sie wenigstens teilweise ihren Gehörbereich überschreiten können. Aber der Mensch, diese arme Kreatur, wurde nicht so begünstigt.“

(Vern Knudsen, Präsident der ACOUSTICAL SOCIETY OF AMERICA)

Nicht nur in dieser Hinsicht ist das menschliche Gehör gegenüber dem anderer Lebewesen benachteiligt. Wir hören im günstigsten Fall Frequenzen zwischen 20 und 20.000 Hertz. Hunde und Katzen hören Töne bis zu 60.000 Hertz. Zudem können sie ihre Ohren durch Muskeln unabhängig voneinander in alle Richtungen drehen und auf die Schallquelle fokussieren.

Aber auch das menschliche Gehör ist eine raffinierte Konstruktion. Das zeigt zum Beispiel eine Entdeckung, die uns die Nachtruhe ermöglicht. Zwar hören wir auch im Schlaf, aber das Gehirn blendet dann alles Überflüssige und Störende aus und filtert heraus, was wir nicht „überhören“ dürfen.

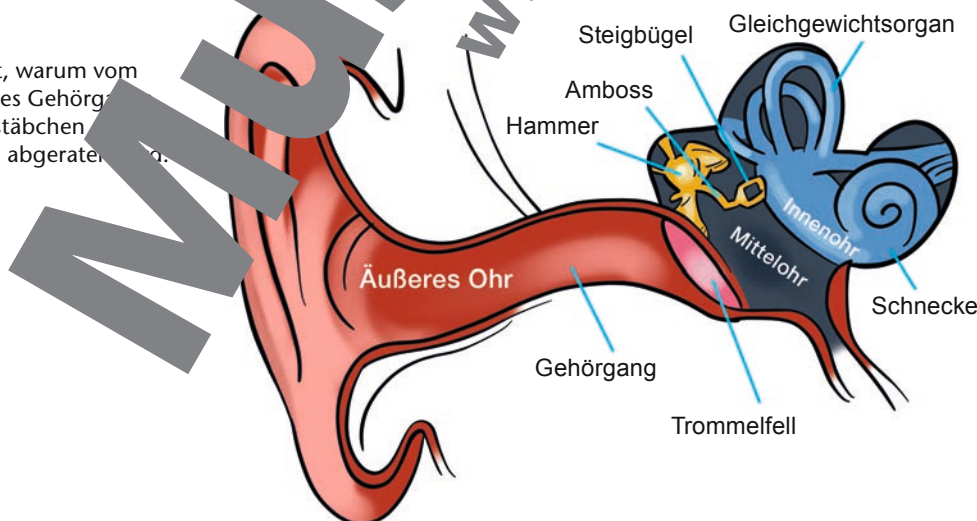
Was man alles um das Ohr herum – das Ohrorgan

Im **Außenohr** (Ohrmuschel, Ohrläppchen und Ohrkanal) werden die Schallwellen gesammelt und im Gehörgang zur **Trommelfell** geleitet.

Am Eingang zum **Mittelohr** versetzen die Schallwellen die dünne Membran des Trommelfells in Schwingungen. Dahinter liegt die Paukenhöhle, in der die Gehörknöchelchen (Hammer, Amboss und Steigbügel) die Schwingungen weiterleiten zum **Innenohr**, das unter anderem das Gleichgewichtsorgan enthält.

Für den Hörvorgang ist die **Gehör-schnecke** wichtig. In ihr werden Schwingungen in elektrische Signale umgewandelt, die dann über den Hörnerv an das Hirn geleitet werden.

Im **Hirn** werden die elektrischen Signale verarbeitet und als Töne, Klänge und Sprachwahrnehmungen.



Höllenlärm und leise Töne – das Problem mit der Lautstärke

Seit 2012 ist in Deutschland die Maximal-Lautstärke für mobile, über Kopfhörer betriebene „Musik-Wiedergabegeräte“ auf 85 Dezibel begrenzt. Das entspricht etwa dem Betriebsgeräusch eines Rasenmähers. Aber nicht allen genügt diese Lautstärke. Im Internet finden sich genügend Ratschläge, wie man diese Beschränkung umgehen kann. Dabei ist sie durchaus sinnvoll.



Dezibel	Geräuschquelle	Musikalisches Ereignis	Hörempfindung
10			Stille
20	Blätterrauschen		Kaum hörbar
30	Flüstern		Sehr leise
40	Kühlschrank	<i>pp</i> -Spiel einer Geige	Leise
50	Kaffeemaschine		
60	Gespräch		Hörbar
70	Klassenzimmer		
80	Stark befahrene Autobahn	Voller Orchesterklang	
Ab 86 db muss im Arbeitsleben ein Hörschutz getragen werden; Arbeitnehmerinnen und Arbeitnehmer dürfen dieser Lautstärke nicht länger als 2 Stunden ausgesetzt sein.			
90	Vorbeifahrender LKW, Schreien	Orchester	Unangenehm
100	Kreissäge, Maschinenhalle		Sehr unangenehm
110	Presslufthammer	Dirigiert extreme laute Orchester	Kann zu Hörschäden führen
120	Sirene		
130	Startender Jet		Schmerzbereich
140	Gewehrusschuss		
150			Bei Dauerbelastung Taubheit auslösend

Dezibel

Von der physikalischen Messung des Schalldrucks hergeleitetes Maß für Lautstärke. Die subjektive menschliche Lautstärkeempfindung wird oft in Phon angegeben.

2 Hört zwei sehr laute Stellen aus Orchesterwerken. Vergleicht sie und erörtert ihre Wirkung auf euer Hörempfinden.



III, 30/31

3 Hört dasselbe Stück mit verschiedenen Ohren:
– gesundes Gehör
– mit Hörschaden
– mit Tinnitus
Beschreibt eure Eindrücke.



III, 32–34

Diese Tabelle zeigt, dass ab einer bestimmten Dezibel-Zahl der Schalldruck gesundheitsschädlich wird. Sinfoniker reagieren darauf: Sie stellen vor Blechbläser und Pauker gläserne Schutzhelme, um die vor ihnen sitzenden Musikerinnen und Musiker vor Blasen zu schützen. Weniger verantwortungsbewusst gehen viele DJs mit den Ohren der Gäste um. Man hat gemessen, dass die Lautstärke bei Disco-Abenden mit 90 Dezibel beginnt, sich aber bis zu den frühen Morgenstunden auf 110 Dezibel steigert. Ähnliche Werte werden bei iPods und MP3-Playern ermittelt.

Tinnitus

Phantomgeräusch (Pfeifen, Zischen, Heulen usw.) im Ohr. Es wird angenommen, dass hohe Lärmbelastung eine Ursache für das Auftreten eines Tinnitus sein kann.

„Sowohl durch anhaltend hohe Dauerschallbelastung als auch durch kurze sehr hohe Schallpegelspitzen können die Haarzellen im Innenohr mit ihren feinen Härchen dauerhaft geschädigt werden. [...] Zerstörte Haarzellen wachsen nicht nach, ein lärmbedingter Hörschaden ist also nicht heilbar.“
(Umweltbundesamt)

4 Findet heraus, ob in eurer Klasse ein Absolut-hörer ist.

Transponierende Instrumente
(Blas-)Instrumente, die in einer anderen Tonart erklingen, als es die Noten ausweisen.

5 Überlegt, welche Schwierigkeit beim Spiel eines transponierenden Instruments überwunden werden muss, wenn man das absolute Gehör besitzt.



III, 35/36

6 Hört zwei Musikstücke. Entscheidet, welches der beiden den für D-Dur beschriebenen Charakter hat.



III, 37

Synästhesie
Bei der Empfindung eines Sinnesorgans wird zugleich die eines anderen ausgelöst.

7 Hört zwei Musikstücke. Notiert spontan, welche Farbe ihr mit dem Klang assoziiert. Untersucht die Ergebnisse und zieht daraus Schlüsse.

Geschenk oder Belastung – das absolute Gehör

Für die meisten Menschen ist es selbstverständlich, Farben zu erkennen und zu benennen. Ganz anders ist es bei den Tonhöhen. Nur wenige haben das „absolute Gehör“, können also eine gehörte Tonhöhe sofort definieren. Nur etwa 8% der Menschen über diese Fähigkeit. In asiatischen Ländern ist die Zahl derer, die ein absolutes Gehör haben, wesentlich größer.

Das absolute Gehör ist in aller Regel eine angeborene Fähigkeit. Man kann sie sich nur in sehr begrenztem Maß aneignen. Anders verhält es sich mit dem relativen Gehör, über das wir alle verfügen. Die Fähigkeit, Töne zu unterscheiden und den Abstand zwischen ihnen zu bestimmen, kann man zudem trainieren.

Berufsmusikerinnen und Berufsmusiker müssen über ausgeprägte Fähigkeiten im relativen Hören verfügen. Das absolute Gehör ist sogar eher eine Belastung. Das gilt zum Beispiel für das Spiel mit transponierenden Instrumenten.

Rote Klänge – Tonarten und Töne

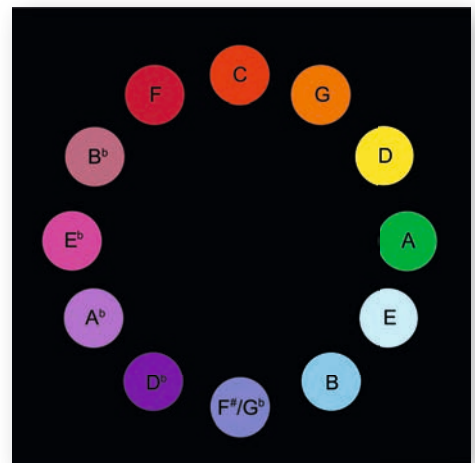
In Mitteleuropa empfindet man Melodien im Molltongeschlecht generell eher als fröhlich, solche in Moll dagegen eher als trüb oder traurig. In der Musikwissenschaft des 17. bis 19. Jahrhunderts sprach man nicht nur von Tongeschlechtern, sondern sogar einzelnen Tonarten bestimmte Eigenschaften zu. Dabei war man sich erstaunlich einig, zum Beispiel über den Charakter von D-Dur.

Marc-Antoine Charpentier (französischer Komponist), 1690: „[D-Dur klingt] freudig und selbstherrlich.“

Jean-Philippe Rameau (französischer Komponist), 1722: „[D-Dur] eignet sich für Gesänge der Majestät und der Unterhaltung, das Große und Prachtvolle hat eben diesen Charakter.“

Georg Christoph Hegel (deutscher Komponist und Musiktheoretiker), 1779: „Das D[ur] wirkt in die Herzen. Nun wird der ganze Körper belebt, der Geist schwingt sich zu Heldentaten.“

Bei diesen Einschätzungen werden also Klänge mit allgemeinen Gefühlsausdrücken verknüpft. Viel weiter geht die Idee, dass der in der Synästhesie Empfindungen verschiedener Sinnesorgane miteinander verbunden werden. Hier geht es sozusagen „automatisch“ ein Klang mit einer Farbempfindung einher. Dabei sind die Vorstellungen zum Beispiel von der Farbe einer Tonart ganz individuell.



Der Farbkreis des Komponisten Alexander Skrjabin

Smaragdgrün und Saphirblau – eine Sinfonie über Farben

1922 fiel dem jungen englischen Komponisten Arthur Bliss ein Buch über Wappenkunde in die Hände. Darin fand er Erklärungen über die symbolische Bedeutung verschiedener Farben. Das brachte ihn auf die Idee, eine *Colour Symphony* zu komponieren. In vier Sätzen wollte er nicht die Farben selbst beschreiben, sondern ihren Sinngehalt musikalisch ausdrücken.

1. Satz	Purpur		Amethyst	Prunk, Königtum und Tod
2. Satz	Rot		Rubin	Wein, Ausgelassenheit, Mut und Zauber
3. Satz	Blau		Saphir	Tiefes Wasser, Treue und Wehmüt
4. Satz	Grün		Smaragd	Heimung, Jugend, Frühling und Triumph

8 Hört den Beginn des ersten Satzes der *Colour Symphony*. Achtet auf die unten im Text genannten Merkmale, die den der Komponist Purpur darstellt.



III, 38

9 Hört einen weiteren Ausschnitt aus der *Colour Symphony*. Ordnet ihn einem Satz zu. Beschreibt die musikalischen Mittel, die euch zu eurer Entscheidung führten.



III, 39

Für jeden der Sätze suchte Bliss musikalische Mittel, mit denen er den symbolischen Bedeutungen gerecht werden wollte. So erinnert zum Beispiel der erste Satz mit seinem langsamen Tempo und seinem majestätischen Charakter an Zeremonien.

Im Jahr 2004 schuf der englische Maler Kevin Laycock eine Reihe von Bildern, die er *Tectonics* nannte. Er beabsichtigte damit eine unmittelbare Reaktion auf Bliss' *Colour Symphony*. Beim Bildaufbau wollte er dieselben Strukturen sichtbar machen, die die Komposition prägen.



Kevin Laycock: Blue (2004)

Tektonik

Begriff der Geologie:

- die Schichtenlagerung und der Bau der Erdkruste
- innere Bewegungen in der Erdkruste

10 Hört einen Ausschnitt aus dem dritten Satz (Blau) der *Colour Symphony*. Stellt fest, wie viele unter euch Übereinstimmungen zwischen dem Bild und der Musik empfinden.



III, 40

Songs mit Dreiklängen begleiten

Begleitung mit zwei Akkorden (I – V): *Give Peace a Chance*



John Lennon und Yoko Ono bei ihrem Bed-In in Amsterdams Hilton-Hotel

Viele Songs (und fast alle Blues – S. 92 ff.) kann man mit den Dreiklängen begleiten, die die beiden Hauptstufen der Liedtonart stellen: auf der Tonika (I), Subdominante (IV) und Dominante (V). Ein bekannter Song kommt sogar mit nur zwei Akkorden aus. John Lennon improvisierte ihn 1969 zusammen mit seiner Frau Yoko Ono und mehreren Musikern bei seinem berühmten „Bed-In“ in einem Amsterdamer Hotel. Er wurde zu einer Hymne der Friedensbewegung. Nach gesprochenen Versen folgt jeweils der Chorus mit der berühmt gewordenen Aufforderung: „Give peace a chance“.

Give Peace a Chance (Chorus)

Text u. Musik: John Lennon / Paul McCartney
© Sony / ATV

Übung

- 1 Singt den Chorus zweistimmig.

Zur Harmonisierung des Chorus genügen die Akkorde Tonika und Dominante. Am einfachsten spielt man sie (wie in der Originalaufnahme) mit Gitarren. Dabei kann man den Akkord der V. Stufe durch einen Dominantseptakkord (→ S. 37) ersetzen.

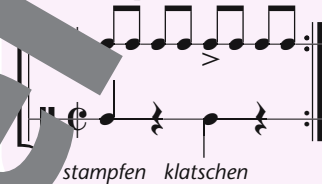
Der hymnische Charakter des Chorus lässt aber auch eine Begleitung mit einem von Melodieinstrumenten gespielten (oder von einem „Background-Chor“ gesungenen) mehrstimmigen Satz zu.

Übungen

- Notiert die Tonleiter des Songs und bildet über den Stufen I und V Dreiklänge.
- Bringt die Akkorde (I – V – I) durch Umkehrungen (→ S. 38) in eine bequem zu spielende Form.
- Spielt die drei Stimmen der Akkordfolge auf beliebigen Instrumenten oder Stimmen (z. B. auf „du“).
- Spielt dazu auf einem Bassinstrument die Grundtöne der Akkorde.

Die rhythmische Gestaltung der originalen Interpretation von *Give Peace a Chance* kann man leicht nachspielen: Das erste und dritte Viertel im 4/4-Takt werden durch das Schlagen auf Gegenstände und Stampfen betont, die unbetonten Zählzeiten 2 und 4 können frei gestaltet werden.

Beispiel Schlagzeug/Maracas
Begleitmodell



Übung

- Fügt das Rhythmusmodell und die Akkordfolge zusammen.

In den Versen, die jeweils zum Chorus hinführen, trägt Lennon zu dem rhythmischen Modell im Sprechgesang Wortfolgen vor. Im ersten Verse reiht er erfundene Begriffe aneinander, die durch die Endsilbe „-ism“ an Ideologien (Kommunismus, Kapitalismus usw.) erinnern. Im zweiten handelt es sich um unzusammenhängende Begriffe (Substantive: Minister, Kanister), die Reime bilden. Viel wichtiger als all dies, so meint Lennon, sei es eben, dem Frieden eine Chance zu geben.

Give Peace a Chance (Auszug)

Text: John Lennon/Paul McCartney
© Sony / ATV

- Ev'rybody's talking 'bout Bagism, Shagism, Dragism, Madism, Ragism, Tagism
This-ism, that-ism, is-m, is-m, is-m
All we are saying is give peace a chance.
- Everybody's talking about Ministers, sinisters, banisters
and canisters
Bishops and Fishops and Rabbis and Popeyes and
bye-bye, bye-byes.
All we are saying is give peace a chance.

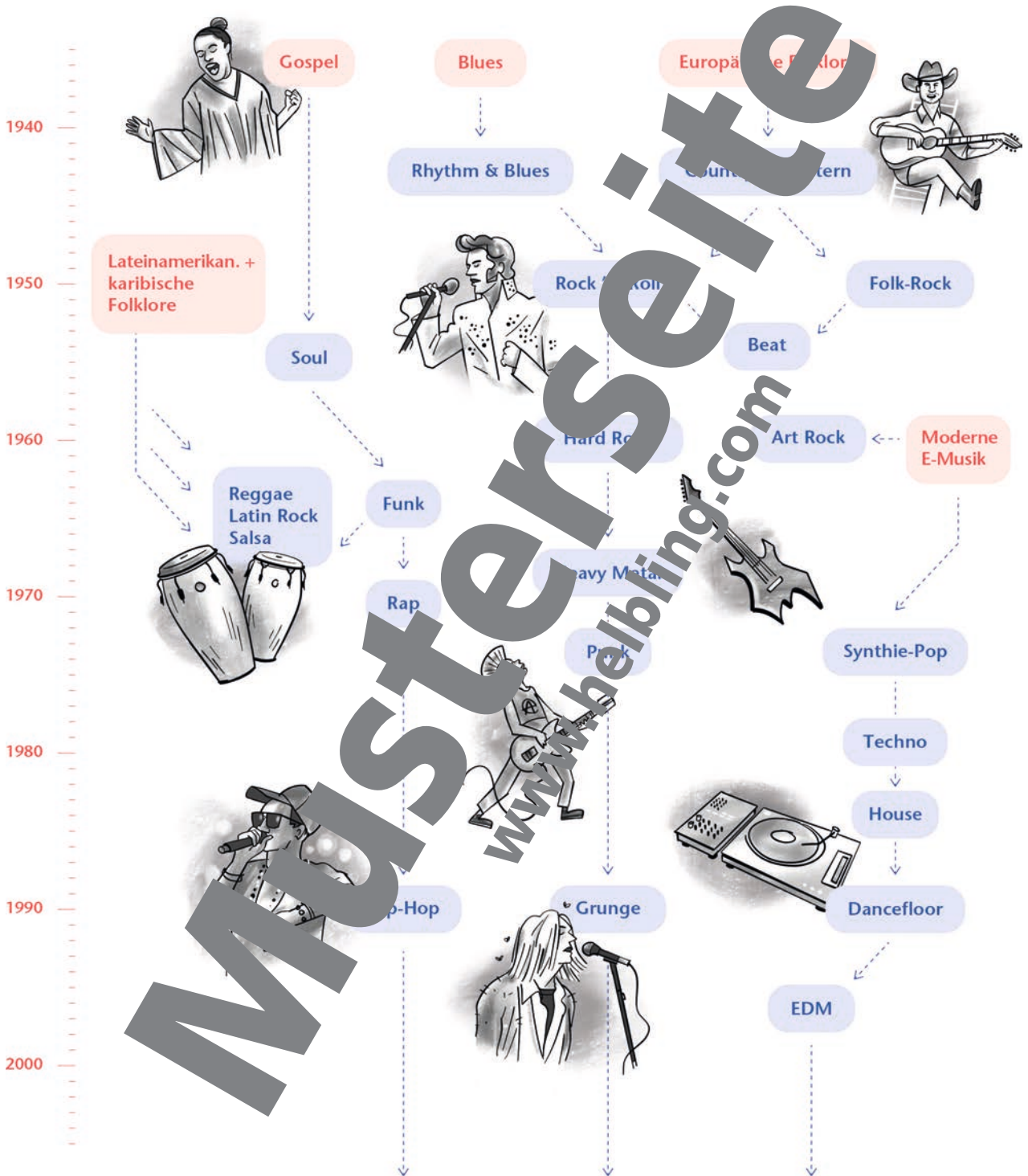
Übungen

- Sprecht die Verse zum Rhythmusmodell oben.
- Fügt die Verse zum Chorus (mit der Akkordbegleitung) zusammen.
- Erfindet eigene Verse („Jedermann spricht über ...“).

Everybody's talking about
Bagism Ministers revolution Sgt + Yoko
Shagism sinisters evolution Timmy Leary
Dragism banisters masturbation Tommy Smothers
Madism cannisters flagellation Bobby Dylan
Ragism Bishop + regulation Tommy Cooper
Tagism Fishops integration Denny Taylor
This-ism Rubber meditation Norma Macdonald
That-ism Popeyes United Nations Alex Gibney
Bye-byes Congratulations Hank Krass
All we are saying is give peace a chance

John Lennons Handschrift des Textes von Give Peace a Chance

Geschichte der populären Musik im Überblick



Blues

Loks mit Charakter – ein Blues im Musical

Andrew Lloyd Webbers Musical *Starlight Express* handelt vom Traum eines Jungen: Bei einer Weltmeisterschaft liefern sich Lokomotiven rennende Wettrennen.

Die Hauptakteure sind:

- Rusty, eine junge Dampflokomotive
- Greaseball, eine Diesellokomotive
- Elektra, eine E-Lok
- Poppa, eine alte Dampflokomotive

Für die deutsche Fassung des Rollschuh-Musicals wurde man 1988 in Bochum ein eigenes Theater. Dort besuchten bisher über 15 Millionen Fans die Vorstellungen.

Die Lokomotiven auf der Bühne unterscheiden sich nicht nur durch ihre fantasievollen, farbenprächtigen Kostüme, jede Lokomotive hat sich mit anderen musikalischen Kennzeichen hören. Dabei steht jeder für einen anderen Stil der populären Musik:

Blues

Rock 'n' Roll

Pop

Synthie-Wave

Synthie-Wave (Synthie-Pop)

Seit den 1970er-Jahren Stilrichtung der populären Tanzmusik, in der elektronische Instrumente (Synthesizer) den Klang bestimmen.

Andrew Lloyd Webber

(*1948 in London)
Webber komponierte die bekanntesten Musicals wie *Evita* und *Phantom der Oper*. Im englischen Original wurde *Starlight Express* uraufgeführt.



Lokomotiven im Musical: Greaseball (vorne links) und Rusty (vorne rechts), Elektra (verdeckt hinten rechts)

Kennzeichen der alten Lok – Blues, Blue Notes und Shuffle

Die musikalischen Elemente, die in *Starlight Express* die alte Dampflokkennzeichnen, hat Webber beim Blues ausgeliehen. Der Begriff ist eine Sammelbezeichnung für Musikstile, die sich in den USA ab 1900 herausbildeten und für die Geschichte der populären Musik zentrale Bedeutung haben. Die Entwicklung des Blues prägten maßgeblich afroamerikanische Musikerinnen und Musiker.

Zu den wesentlichen Merkmalen des Blues zählt die Verwendung von Blue Notes, von Tönen, die für Bluesmelodien typisch sind. In Bluestonleitern sind die Terz (3. Stufe) und Septime (7. Stufe), manchmal auch die Quinte (5. Stufe) der Tonleiter in der Tonhöhe nicht genau festgelegt. Sie können bis zu einem Halbton tiefer angestimmt werden als bei einer Durtonleiter.

Zu Poppas Kennzeichen gehört auch ein Rhythmus, der im Blues und im Jazz oft vorkommt. Man benennt ihn nach dem englischen Wort für „Schlurfen“: „Shuffle“. Dabei werden Achtelnoten nicht, wie üblich, gleichmäßig gespielt („binärer“ Rhythmus), sondern als Triolen („ternärer“ Rhythmus).

Ratschläge von der alten Dampflokk – Blues Schema

„Spielen wir einen Blues!“ Bei diesen Worten denkt man meistens an ein bestimmtes „Bluesschema“. Zwar gibt es eine Vielzahl unterschiedlicher Bluesformen, doch ein Schema hat sich als Standard herausgebildet. Wenn man es kennt, so kann man ohne Noten gemeinsam einen Blues musizieren. Man dazu wissen muss, verrät Poppa, die alte Dampflokk aus Webbers Musical. Ihr Rezept enthält „Rezepte“, nach denen man Text und Musik eines Blues selber erfinden kann.

Poppa's Blues

Text: Richard Stilgoe
Musik: Andrew Lloyd Webber
© Really Useful / De Haske Hal Leonard

1. The first of the blues is always sung a second time, the
2. There ain't no law that says the third line has to be different at all, there
first line of the blues is always sung a second time. So by the
ain't no law that says the third line has to be different at all. No, there
time you get to the third line, if you've had time to think up a rhyme. all.
the third line has to be different at all.

4 Übersetzt *Poppa's Blues* ins Deutsche.

5 Ergänzt das Stück. Ergänzt mit geeigneten Instrumenten eine passende Begleitung und Akkordbegleitung.

6 Kompetenz:
7 Begleiten Blues begleiten
→ S. 40 f.

6 Hört *Poppa's Blues* und lest im Notenbeispiel mit. Stellt fest, wo Blue Notes zu hören und zu sehen sind. Verfolgt den charakteristischen Shuffle-Rhythmus.

7 Erstellt eine Taktleiste mit den Akkordangaben zu *Poppa's Blues*. Lest von *Poppa's Blues* ab, welche „Regeln“ für die Textzeilen eines zwölftaktigen Blues gelten.



Bill Haley & His Comets

Der Urknall der Rockmusik – Rock Around the Clock

Aus Elementen weißer und afroamerikanischer Musikstile entstand in der Mitte der 1950er Jahre der Rock'n'Roll. Am Beginn stand ein Song von Bill Haley. Haley hatte eine mäßig erfolgreiche Karriere als Sänger und Gitarrist in Country-Bands hinter sich. Er war schon fast vierzig Jahre alt, als er *Rock Around the Clock* aufnahm. Der Beatle John Lennon hielt diesen Song für den „Moment, in dem alles begann“.



11 Seht einen Ausschnitt aus dem Spielfilm *Rock Around the Clock* von 1955. Beschreibt typische Elemente der Zeitmode. Schildert, wie sich im Lauf des Ausschnitts die Choreografie verändert.

12 Stellt anhand des Bilds das Instrumentarium von Haleys Band zusammen. Welches Instrument weist auf Wurzeln in der Country-Musik hin?

13 Notiert und benennt die Akkordfolge des Verses in *Rock Around the Clock*.



14 Hört *Rock Around the Clock*. Verfolgt dabei die Akkordfolge in den Versen.



15 Singt den Vers zu eigenen Begleitern zum Playback.



Kompetenz:
Einen Blues begleiten
→ S. 40f.

Rock Around the Clock

u. Musik: Max C. Freedman/Jimmy de Knight
© Myers-Music/Kassner

Intro

Verse

One, two, three o' clock, four o' clock rock,
five, six, seven o' clock, eight o' clock rock,
nine, ten, eleven o' clock,
twelve o' clock we're gon-na rock a-round the clock to-night.

Chorus

1. Do your glad rags on, join me hon', we'll
have some fun when the clock strikes one, we're gon-na rock a-round the
clock to-night, we're gon-na rock, rock, rock, 'till broad day-light, we're gon-na
rock, gon-na rock a-round the clock to-night.

- When the clock strikes two, three and four,
If the band slows down we'll yell for more, / We're gonna rock ...
- When the chimes ring five, six and seven,
We'll be right in seventh heaven, / We're gonna rock ...
- When it's eight, nine, ten, eleven too /
I'll be goin' strong and so will you, / We're gonna rock ...
- When the clock strikes twelve we'll cool off then, /
Start rockin' 'round the clock again, / We're gonna rock ...

Einfache Grundschritte und akrobatische Figuren – Rock'n'Roll als Tanz

Untrennbar verbunden mit dieser Musik war ein neuer Tanzstil. Er entwickelte sich aus Tänzen der 1920er- und 1930er-Jahre. Auf der Basis eines einfachen Grundschritts begannen die Tänzerinnen und Tänzer des Rock'n'Roll aber bald, akrobatische Figuren einzubauen. Der Tanz wurde zum Ausdruck des Freiheitsstrebens der Jugendlichen.

Zwar befanden sich die USA in einer Phase des wirtschaftlichen Erfolgs. Aber vielleicht war es gerade diese Zufriedenheit der Elterngeneration, der in festen Regeln verlaufende Alltag, der die Jugendlichen zur Rebellion reizte. Und sie spürten, dass hinter der Fassade des Wohlstands soziale Missstände – wie die Rassentrennung – verborgen und Unheil – wie die Verdrängung in den vietnamesischen Bürgerkrieg – drohte. So erklärt sich, dass viele die Musik und dem Tanz Rock'n'Roll nicht nur künstlerische, sondern auch gesellschaftliche Bedeutung zumessen.



Paare beim Rock'n'Roll

16 Vergleicht das Bild mit dem Tanzender Studenten (S. 111). Benennt die Unterschiede.

17 Übt den Rock'n'Roll – 6er-Grundschritt nach den Anweisungen im Kasten oder mithilfe des Videos ein. Tanzt, wenn ihr ihn sicher beherrscht, zu *Rock Around the Clock*.



Szene / Bewegung: Rock'n'Roll: 6er-Grundschritt

Zählweise

Jungen

1 („rück“)	2 („Platz“)	3 („rück“)	4 („kick“)	5 („rück“)	6 („ab“)
linker Fuß zurück (rechter Fuß hebt vom Boden ab)	rechter Fuß am Platz aufsetzen	linker Fuß nach links nach außen	linken Fuß absetzen	rechter Fuß kickt rechts nach außen	rechten Fuß absetzen

Mädchen

1 („rück“)	2 („Platz“)	3 („rück“)	4 („kick“)	5 („rück“)	6 („ab“)
rechter Fuß zurück (linker Fuß hebt vom Boden ab)	linken Fuß am Platz aufsetzen	rechter Fuß kickt gerade nach vorne	rechten Fuß absetzen	linker Fuß kickt gerade nach vorne	linken Fuß absetzen

Elvis' Geburtstagslied – Rockabilly aus Memphis



Elvis Presley und seine Begleiter

1953 hatte der 18-jährige Elvis Presley einen Termin beim MEMPHIS RECORDING SERVICE gebucht. Er wollte seiner Mutter eine selbst besungene Schallplatte zum Geburtstag schenken. Im Januar 1954 erschien er wieder in dem Studio. Nun nahm er einen bekannten Blues auf: *That's All Right, Mama*. Zwei Instrumentalisten begleiteten ihn mit besonderen Spielweisen: ein Gitarrist mit Fingerpicking und ein Bassist mit Slap-Technik. „Rockabilly“ nannte man diese Verknüpfung von den Sound prägenden Spielweisen und der musikalischen Kombination aus Country und Rhythm & Blues. *That's All Right, Mama* erschien 1954 als Elvis' erste Single.

Crossover – Elvis und der Blues

Wie bei seinen ersten Aufnahmen im Plattenstudio in Memphis griff Elvis auch bei *Hound Dog* manchmal auf Songs afroamerikanischer Musikerinnen und Musiker zurück. *Hound Dog*, einer von Presleys größten

Erfolgen, seine Version eines Songs der Blues-sängerin Big Mama Thornton. Solche Aufnahmen weisen auf eine besondere Qualität Presleys hin. Er (und seine Produzenten) verstanden es, die Charakteristika verschiedener Stile der populären Musik, wie Blues, Rhythm & Blues, Country und Pop, in einer unmerklichen Weise zu verschmelzen. Er konnte aus unterschiedlichen Genres interpretieren.



Big Mama Thornton

Text u. Musik: Jerry Leiber/Mike Stoller
© Chappell



IV, 13

18 Hört *That's All Right, Mama*. Beschreibt die im Text genannten Spielweisen der Gitarre (Fingerpicking) und des Basses (Slap-Bass).

19 Übersetzt den Text von *Hound Dog*.

Hound dog

Hound dogs nennt man Jagdhunde verschiedener Rassen; übertragen steht das Wort für „Windhund, Schmarotzer“.



IV, 14/15

20 Betrachtet die Bilder der Interpreten und hört *Hound Dog* in Elvis' Version und in Big Mama Thorntons Interpretation. Beschreibt die musikalischen Charakteristika der beiden Versionen. Geht dabei z. B. auf die Vortragsweise und die Begleitung ein.

Hound Dog

1. You ain't no-thin' but a hound dog, cry - in' all the time.

You ain't no-thin' but a hound dog, cry - in' all the time.

Well, you ain't ne-ver caught a rab-bit and you ain't no friend of mine.

2. When they said you was high-classed, well, this was just a lie.
Yeah, you ain't never caught a rabbit and you ain't no friend of mine.

Hütet euch vor Elvis – Reaktionen auf einen TV-Auftritt

Seine Version von *Hound Dog* präsentierte der 21-jährige Elvis Presley in einer beliebten Unterhaltungssendung. Die Presse überbot sich mit vernichtenden Kritiken.

„Hütet Euch vor Elvis Presley. Wenn die Medienvertreter aufhören würden, sich mit solch widerlichem Zeug abzugeben, würden all die Presleys unseres Landes schnell in die wohlverdiente Vergessenheit geraten.“

(aus der Wochenzeitung AMERICA, 1956)

Charakteristisch und wandelbar – eine Jahrhundertstimme

Die Ablehnung des traditionellen Publikums galt sowohl Elvis' Bewegung auf der Bühne als auch seiner Stimme.

„Er überschminkt seine stimmlichen Defizite mit höchst seltsamen und charakteristischen Bewegungen.“

(aus dem JOURNAL AMERICAN)

Heute wissen wir es besser. Presleys Stimme hat wie kaum eine andere das populäre Musik des 20. Jahrhunderts geprägt. Das gilt natürlich vor allem für seine Rockmusik wie *Heartbreak Hotel*.

Heartbreak Hotel

Text u. Musik: Mae Boren Axton / Roy Orbison / Jerry Dodgion / Elvis Presley
© Sony / ATV Music / EMI

Well, since my ba-by left me, I found a new place to dwell, well, it's
down at the end of Lone-ly Street at Heart-break Ho-tel, where I'll be.
You make me so lone-ly, well I'm so lone-ly,
I'll so lone-ly, I could die.

Zu den besonderen Begabungen Presleys gehörte es, dass er auch Songs anderer Genres glaubhaft interpretieren konnte. Das kam ihm zugute, als er das Alter des Teenie-Idols hinter sich hatte und sein Geschmack sich veränderte. Nun trat er in Filmen auf und wurde zum Star der Show-Bühnen von Las Vegas. Als er 1977 mit nur 42 Jahren – wohl wegen Medienmissbrauchs – starb, wurde sein Beitrag zur Musikgeschichte nicht nur in der Musikwelt gerühmt:

„Elvis Presleys Tod nimmt unserem Land ein Stück von sich selbst. Er war einzigartig und unersetzlich. [...] Seine Musik und seine Persönlichkeit, die Zusammenführung von weißem Country und schwarzem Rhythm & Blues, veränderten für immer das Antlitz der amerikanischen Kultur.“

(Jimmy Carter, amerikanischer Präsident)



Elvis und sein Publikum

21 Schaut euch im Internet Auftritte von Elvis Presley an und setzt sie in Verbindung mit den Zeitungszitaten. Besprecht, ob man die Entrüstung von Presleys Zeitgenossen heute noch nachempfinden kann.

22 Hört *Heartbreak Hotel*. Achtet vor allem auf die Takte 5 bis 8. Welche Besonderheiten von Elvis' Gesangsstil könnt ihr benennen?



IV, 16

23 Hört Ausschnitte aus zwei weiteren Songs in Interpretationen von Elvis Presley. Beschreibt sie und ordnet sie einem Genre zu.



IV, 17/18

Deep Purple

Die 1968 in London gegründete Gruppe zählte in den 1970er-Jahren zu den erfolgreichsten Bands der Welt. Mit anderen Mitgliedern ist die Band bis heute aktiv.

Hard Rock

Rauch über Montreux – ein Hard-Rock-Song und seine Entstehung

- Lautstarke Klänge, Einsatz von Verzerrern und anderen Effektgeräten
- Einprägsame Riffs und ausgedehnte, virtuose Solos besonders der E-Gitarren
- Treibendes rhythmisches Fundament von Bass und Schlagzeug
- Leadgesang an stimmlichen Grenzen und in höchster Lautstärke



DEEP PURPLE in den 1970er-Jahren

Ein Song, bei dem alle oder viele der genannten Merkmale zutreffen, kann mit ziemlicher Sicherheit dem Hard Rock zugeordnet werden. Die Stilrichtung der Rockmusik entwickelte sich ab der Mitte der 1960er-Jahre. Bands wie LED ZEPPELIN und BLACK SABBATH wurde erst in den 1970er-Jahren weltweit populär.

Einen „Klassiker“ des Hard Rock schuf die britische Gruppe DEEP PURPLE. „Smoke on the Water“ ist ein in jeder Hinsicht besonderer Song, der die Entstehung des Hard Rock schildert, was sie 1971 im schweizerischen Montreux erlebte, wo sie eine neue Langspielplatte aufnehmen wollten.

1 Übersetzt den Text.

Mobile (record): Aufnahme-wagen

Flare gun: Leuchtpistole

Gambling house: Spiel-casino

Rolling truck Stones: mobiles Aufnahmestudio der Rolling Stones

To get out of: verschwinden aus

2 Hört den Song.

Schreibt dann einen Text, mit dem ihr als DJ einer Rundfunksendung den Song anmoderiert und dabei seine Entstehungsgeschichte erzählt.

3 Singt das berühmte Gitarren-Riff am Anfang.

zunächst auf beliebigen Silben nach und nach schließt den Rhythmus dann auf verschiedenen Instrumenten.

Riff

→ S. 113

4 Singt und musiziert

„Smoke on the Water“ zum Playback oder in eurer eigenen Akustikfassung.

Smoke on the Water

Text u. Musik von Gillan / Richard Blackmore / Roger D. Glover u. a.
© Henrees / EMI

Intro N.C.

1. 2.

We

Verse

6 Am G Am

all the out to Mon-treux, on the Lake Ge-ne-va shore-line,...

10 G Am

to make re-cords with a mo-bile, we did-n't have much time.

14 G Am

Frank Zap-pa* and the Mo-thers were at the best place a-round.

18 G Am

but some stu-pid with a flare gun burned the place to the ground.

Chorus

22 D Bb7 A5 D Bb7

Smoke on the wa-ter, a fi-re in the sky, smoke on the wa-ter.

D.C. (Intro)

Bb7 al -

Verse 2

28 Am G Am
 They burned down the gamb - ling house, it died with an aw - und
 32 G
 Fun - ky Claude** was run - ning in and out, - full - in - out the ground.
 36 G Am
 When it all was o - ver, we had to find a no - ther place, -
 40 G
 but Swiss time was run - ning out, it seemed that we were in the race. -

Chorus

44 D Bb7 A5 D.C. (Intro) al $\text{♩} - \text{♩} - \text{♩}$
 Smoke on the wa - ter, a fi - re in smoke on the wa - ter.

Verse 3

50 Am G Am
 We en - ded up at the Grand Hotel, oh, it was emp - ty, cold and bare, but with the
 54 Am
 Rol - ling truck Stones thing just out - side, ma - king our mu - sic there, with a
 58 G Am
 few red lights, a few friends we made a place to sweat. -
 62 G Am
 No mat - ter what we get out of this, I know, I know, we'll ne - ver for - get.

Chorus

66 D Bb7 D Bb7
 Smoke on the wa - ter, a fi - re in the sky, - smoke on the wa - ter.

Outro N.C.

72
 $\text{gtr} - \text{}$

* Frank Zappa and the Mothers war eine berühmte Rockband.

** Claude Nobs war der Leiter des Montreux Jazz Festivals.

Prägnante Gestalten – Riffs im Hard Rock

In der Rockmusik üben Gitarren unterschiedliche Funktionen aus.

- Leadgitarristen spielen die Melodie und übernehmen Soli.
- Rhythmusgitarren sind für die Begleitung zuständig.

Beide – Leadgitarren wie Rhythmusgitarren – können an Riffs beteiligt sein. Oft bleiben solche Teile eines Stücks den Hörern als Erkennungsmerkmale in Erinnerung.

Die folgenden Gitarren-Riffs stammen aus berühmten Songs, die zwischen 1964 und 1987 entstanden. Sie enthalten typische Merkmale und Sounds des Hard Rock.

The Kinks: You Really Got Me (1964)

© Kassner



Black Sabbath: Iron Man (1970)

© Westminster/Essex



Guns 'n' Roses: Sweet Child of Mine (1987)

© Universal/MCA/Chappell



THE KINKS

Riff

→ S. 113

12 Klatscht die Rhythmen der Riffs aus den KINKS- und BLACK SABBATH-Songs.



13 Hört die Riffs im Zusammenhang der Songs. Ordnet sie mithilfe der Noten den Songs zu.



IV, 26–28



GUNS 'N' ROSES



BLACK SABBATH

Einen EDM-Track erstellen



Das digitale Zeitalter hat die Produktion populärer Musik revolutioniert: Die Welt der Musik passt in eine Jackentasche. Mit Smartphone oder Tablet lässt sich Musik in einer Klangqualität produzieren, für die man noch in den 1980er-Jahren kostspielige Audiotechnik benötigte. Kostenlose Apps ermöglichen es, Prinzipien professioneller Musikproduktion zu erlernen und in kurzer Zeit eigene Tracks zu kreieren.

Schritt 1: Samples zusammenstellen

Wichtige Programme:

Im Internet gibt es sogenannte Sounddatenbanken, die Samples als MP3- oder wav-Dateien zur Verfügung stellen. Diese fertigen Samples können als Audiodateien in die Zusammenstellung eines Tracks verwendet werden. Natürlich kann man auch selbst aufgenommene Geräusche und Geräusche einsetzen. Für das Erstellen eines EDM-Tracks („Electronic-Dance-Music“-Tracks) benötigt man ein Programm zum Zusammenführen von Audiodateien, z. B. „Garage Band“ oder „Audacity“.

Samples:

In Abbildung 1 steht ein Quadrat für jedes Sample. In jedem Sample-Quadrat sind weiße, kreisförmige Grafiken zu erkennen. Wenn man diese Grafiken mit einem Vergrößerungssymbol verfolgt, kann man die musikalische Struktur des Samples mitlesen.

In Abbildung 2 ist zu sehen, um welche Art von Samples es sich handelt:

In der Abbildung sind fünf verschiedene Samples vom Drum-Computer zu sehen:

- Kick
- Hi-Hat
- Snare
- Fillers
- Toppers



Abb. 1

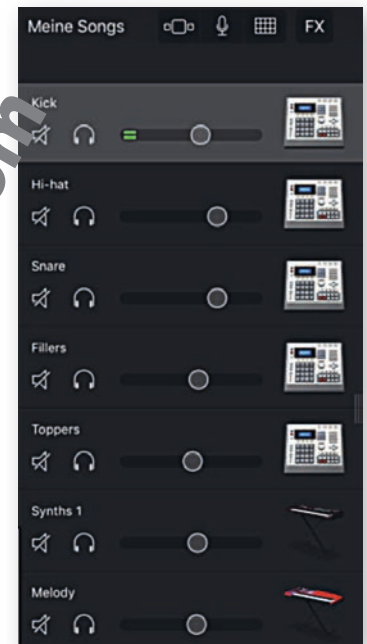


Abb. 2

Außerdem zwei von Synthesizern:

- Synths 1
- Melody

Übungen

- 1 Wählt in einer Sounddatenbank die Samples aus, die ihr verwenden wollt oder erstellt eigene Samples.
- 2 Ladet sie in ein Verarbeitungsprogramm wie „Garage Band“, „Audacity“ o. Ä.

Schritt 2: Aus Samples einen EDM-Track erstellen

Jetzt könnt ihr mit den Samples wie mit einem Baukasten einen Track zusammenstellen.

- Die Samples lassen sich einzeln oder als Gruppe ein- und ausschalten.
- Wenn man ein Sample antippt, läuft es so lange ununterbrochen als Loop (Klangschleifen), bis man es mit einem zweiten Tippen stoppt.
- Alle Samples, die senkrecht übereinander in einer Spalte stehen, lassen sich gleichzeitig ein- und ausschalten.
- Damit kann man die Bausteine und Verläufe des Tracks bequem anlegen und steuern.

Wie bei einer Partitur kann man den Einsatz der einzelnen „Instrumente“ und Samples mitverfolgen.

Die waagrechten Zeilen zeigen sieben Spuren an, auf denen die Samples liegen.



Die Zahlenreihe oben gibt die Taktzahlen an.

Abb. 3

Was senkrecht übereinander steht, erklingt gleichzeitig.

Übungen

- 3 Erarbeitet euch in Gruppen, wie euer EDM-Track am besten klingen soll.
- 4 Wählt besonders prägnante Samples aus, die für die Hauptspur (Zusammenklänge) geeignet sind. Beginnt die Samples in die Spur zu ziehen. Erweitert den Track nach und nach mit weiteren Spuren (Bass- oder Drumsuren, Begleitsuren mit Flächenklängen etc.)
- 5 Hört euch das Ergebnis an. Achtet darauf, dass die Lautstärke der verschiedenen Samples möglichst ausgewogen ist.
- 6 Exportiert den Track als MP3.



V, 3/4

6 Hört das Spiel einer europäischen Violine und einer Erhu. Findet beschreibende Worte für den Klang der Instrumente. Verzichtet dabei auf negative Begriffe.



Ein Erhu-Spieler in einem Park in Beijing



V, 5

7 Hört das Guqin-Stück *Liu Shui*. Beschreibt, inwiefern es dem Titel „Fließendes Wasser“ gerecht wird. Überlegt, welche anderen im Text angesprochenen Wirkungen ihr nachempfinden könnt.

Mikrokosmos

Die kleine Welt (des Menschen) im Gegensatz zum Makrokosmos, dem allumfassenden Ganzen

Glocken und Steine – Instrumente der chinesischen Musik

In der chinesischen Musikgeschichte nehmen die Schlaginstrumente eine besonders wichtige Rolle ein. Anders als im Westen wurden sie in China schon sehr früh melodisch genutzt. Glocken und Steinspiele verwendete man ebenso in gestimmten Sets wie Gongs, die den buddhistischen Rituale prägen.

Saiteninstrumente gibt es in der chinesischen Musik in vielerlei Ausprägung. Das bekannteste unter den Streichinstrumenten ist die Erhu, eine dreisaitige Hölznergeige. Der Klang allerdings unterscheidet sich von dem unserer Geige durch sein Obertonreichtum. Das hängt mit der Technik (der Rosshaarbogen wird zwischen den Saiten gezogen) und dem runden Schallkörper zusammen.



Chinesisches Gongspiel

Symbolische Klänge – die Wirkung der Guqin

Ein anderes Saiteninstrument wurde in das Weltkulturerbe der UNESCO aufgenommen: die Guqin. Das große, einsaitige Zithersinstrument ist sagenumwoben. Es soll auf einen mythischen Herrscher des dritten vorchristlichen Jahrtausends zurückgehen. Für die Guqin gibt es eine außerordentlich große Fülle von Stücken. Fast alle haben einen Titel, der auf einen äußeren Inhalt hinweist, in Europa würde man also von „Programmstücken“ sprechen. Allerdings besitzt der Inhalt der Guqin-Stücke oft symbolische Bedeutung. Einer der berühmtesten ist *Liu Shui*, „Fließendes Wasser“. Dieser Titel weckt in der chinesischen Musik eine Fülle von Assoziationen. Wasser ist eines der fünf chinesischen Elemente, und der Fluss des Wassers steht oft für die Dynamik von Emotionen. Das Bild vom fließenden Wasser regt Gedanken über das Sein an.

In der chinesischen Musikgeschichte spielen der innere Klang und die harmonische Verbindung zwischen Mikro- und Makrokosmos eine zentrale Rolle. Hier nimmt die Guqin eine Art Vermittlerrolle ein. Auch therapeutische Wirkungen werden ihr zugesprochen. Mit Musik kann man, so meint man in China, die Bewegungen der Gestirne und der Seele in Einklang bringen und so Gesundheit wiederherstellen.



Guqin-Spielerin auf einer alten chinesischen Porzellanmalerei

Jingju – das chinesische Gegenstück zur westlichen Oper

Schon 2500 vor Christus hatte sich in China eine Hochkultur herausgebildet. Um 2000 vor Christus entwickelte man ein kompliziertes Tonsystem. Im Lauf der folgenden Jahrhunderte entstand eine unübersehbare Fülle musikalischer Formen und Gattungen.

In Europa weiß man kaum etwas von dieser überreichen Musikgeschichte. Und auch in China geriet das musikalische Erbe in Vergessenheit. Erst nach dem Ende der Kulturrevolution begann man, alte Traditionen wiederzubeleben.

Nur eine Gattung der chinesischen Musik ist auch bei uns bekannt. In China heißt sie „Jingju“, etwa „Dramatisches Spiel der Hauptstadt“, in Europa nennt man sie „Peking-Oper“. Dieser Begriff ist reichlich irreführend. Mit „unserer“ Oper hat Jingju nämlich nicht viel gemeinsam. Während man im Westen Opern (in der Regel) hauptsächlich wegen der Musik besucht, sind in der Peking-Oper Schauspiel, Pantomime, Tanz und Akrobatik gleich wichtig. Ein Hauptthema sind Kämpfe aus der chinesischen Geschichte. Oft nehmen darin Szenen einen zentralen Platz ein, in denen in bunter Weise Kampftechniken demonstriert werden. Sie finden meist den größten Beifall. Schauspielerinnen kann man in der Peking-Oper erst in neuerer Zeit bewundern, früher wurden alle Rollen von Männern gespielt.

In Europa hat man nicht nur mit den Handlungen der chinesischen Geschichte Schwierigkeiten. Auch die Bedeutung der typischen Gesten der Arme und Hände, der Hüft-, Bein- und Fußbewegung, die nicht nur Tänze, sondern das ganze Spiel prägen, wirken unverständlich.

Natürlich klingt auch die Musik in der Peking-Oper fremd. Dabei kann man bei genauem Zuhören durchaus Parallelen zu europäischen Opern entdecken. Da kündigen – als „Ouvvertüre“ – Schlaginstrumente den Beginn des Stücks an. Danach wechseln Arien erinnernde Soli, der, lange rezitative Passagen und Instrumentalstücke ab. Ein Beispiel: Kämpfe werden begleitet.



Kampfszene aus einer Aufführung des Staats-Theaters der chinesischen Hauptstadt

Kulturrevolution

In der großen proletarischen Kulturrevolution (1966–1976) stabilisierte Mao Zedong mit brutalen Mitteln seine Macht. Neben politischen „Säuberungen“ gehörte auch die Abkehr von alten Denkweisen, Kulturen, Gewohnheiten und Sitten zu den revolutionären Zielen.



Typische Gesten der Peking-Oper

8 Verfolgt den Beginn (die „Ouvvertüre“) einer Peking-Oper in einer Inszenierung des Jingju-Theaters in Peking. Beschreibt die Instrumente des Orchesters.



9 Betrachtet einen Ausschnitt aus einer Peking-Oper. Bestimmt, an welche Form in der europäischen Oper die Stelle erinnert. Begründet eure Zuordnung.



Musik in Lateinamerika

Durch Sprachen definiert

In dem riesigen Gebiet zwischen dem Norden Mexikos und der Südspitze Feuerlands leben 500 Millionen Menschen, fast genauso viele wie in der Europäischen Union, allerdings auf einer doppelt so großen Fläche. In diesen Ländern, die geografisch zu Nord-, Mittel- und Südamerika und zur Karibik gehören, wird Spanisch oder Portugiesisch gesprochen, Sprachen, die auf das Lateinische zurückgehen. Die Idiome der vorkolumbianischen Reiche sind bis auf Reste z. B. im Quechua des Altiplano, verschwunden. Und alles von der Kultur der Maya, Azteken und Inka ist im Alltag Lateinamerikas wenig übriggeblieben. Das gilt in ganz besonderem Maß für die Musik.

Musik als Forschungsgegenstand und das Erbe der Inka

Von der Musik der alten Völker Südamerikas ist heute ein Großteil der Bevölkerung Lateinamerikas nichts. Alte Festspiele sind verloren und mit ihnen die traditionelle Musik. Sie ist zum Forschungsgegenstand geworden. Bei Ausgrabungen wurden Hinweise auf Instrumente der Inka entdeckt. Man erst mit Aufnahmegeräten in entlegene Gebiete, findet Altsachen, die sich an überkommenen Lieder erinnern. Was dann in Feldaufnahmen festgehalten wird, empfindet man in Europa meist als primitiv.

Einige Bevölkerungsgruppen des Altiplano sind späte Nachfahren der Inka. Für ihre Musik verwenden sie bis heute schließlich drei Melodiemodelle. Sie bestehen (in vereinfachter Darstellung) jeweils nur aus zwei Tönen.



Dennoch ist es eine fast unlösbare Aufgabe, ihre Lieder und ihre Notenschrift festzuhalten. Die Musik ist ein Verändern nämlich die Töne in vielfältiger Weise durch Vibrato, Tongebung, Gruppierung.

Somit ist die Musik hören wir kaum. Man begegnet „lateinamerikanischer Folklore“ ganz anders. Fast alle der unterschiedlichen Stile erschließen sich uns ohne Probleme. Nur wer genau hinzuhört, kann manchmal noch Spuren der Musik aus der Zeit vor der Ankunft der europäischen Eroberer entdecken.



Zwei Sicu-Bläser auf einem peruanischen Gefäß aus dem 13. Jahrhundert



Vorkolumbianisch

→ S. 138

Inka

Das hochorganisierte Reich der Inka erstreckte sich vom 13. bis zum 16. Jahrhundert von Ecuador bis nach Chile und Argentinien.

Altiplano

Die Ebene zwischen den beiden Andenzügen, die in 2000 bis 5000 Meter Höhe den Subkontinent von Ecuador bis Feuerland durchziehen.

Feldaufnahmen

Feldaufnahmen sind Tondokumente, die zu Forschungszwecken in der kulturell-gesellschaftlichen Entstehungssituation (nicht im Studio) gemacht werden.



V, 6

1 Hört ein Instrument aus der nordargentinischen Provinz Jujui. Bestimmt die Instrumentenfamilien, zu denen die uralten Instrumente gehören.



V, 7

2 Hört eine Sängerin aus Tucuman. Bestimmt, welches der drei Melodiemodelle sie verwendet.

Calypso und Gaucholied – die Folklore Lateinamerikas

Vom karibischen Calypso bis zum Gauchosong aus der argentinischen Pampa bietet die lateinamerikanische Volksmusik ein Bild von außerordentlichem Farben- und Formenreichtum. Das erklärt sich aus der Geschichte des Halbkontinents. Bis ins 19. Jahrhundert waren die meisten Staaten Kolonien europäischer Nationen. Enorme soziale Unterschiede waren die Regel. Und auch heute noch leben fast überall in Lateinamerika Menschen mit ganz verschiedenen kulturellen Traditionen zusammen:

- In der Kolonialzeit etablierte sich eine „Herrscherkaste“ erfolgreicher Einwanderergruppen, die ihre Privilegien bis heute nicht vollständig verloren hat. Sie prägt das europäische kulturelle Erbe.
- Die Urbevölkerung wurde, soweit man sie nicht ausrottete, an den Rand gedrängt. Eine fremde Religion wurde ihnen übergestülpt. Aber in ihrem Bewusstsein haben sich uralte Riten erhalten. Dieses Erbe hat sich auch in der Musik mancher Regionen niedergeschlagen.
- Einen wesentlichen Beitrag zur Musikkultur mancher lateinamerikanischen Regionen leisteten Sklaven. Der allergrößte Teil der aus Afrika Verschleppten wurde nicht in die Südstaaten der USA „verfrachtet“, sondern in die Karibik und nach Brasilien. In der Folklore dieser Regionen ist ihr Erbe unübersehbar.
- Zuletzt kamen im späten 19. und 20. Jahrhundert Wellen von Einwanderern vor allem aus Italien, Portugal und Spanien. Auch sie hinterließen in den südamerikanischen Folkloren tiefe musikalische Spuren.

So kommt es, dass sich die Folklore-Traditionen der einzelnen Länder und Völker Lateinamerikas oft fundamental unterscheiden. Jeder Stil hat seine eigenen musikalischen Traditionen aufgenommen und miteinander verschmolzen. Das einzige gemeinsame Merkmal bleibt die fast ausnahmslose Verwendung von menschlichen Sprachen.

Calypso

Afroamerikanisch geprägte Gesangsform auf den karibischen Inseln, zunächst aus Trinidad und Tobago, später auch auf Jamaika

Gauncho

Wanderhüte der argentinischen Pampa, vergleichbar dem Cowboy

- 3 Hört drei Ausschnitte lateinamerikanischer Folklore. Ordnet sie den Bildern zu. Stellt Vermutungen über die Herkunft an; erklärt eure Zuordnung.



①



②



③



Vom Altiplano in die Fußgängerzone – ein Carnavalito



Carnaval in Humahuaca

Vorkolumbianisch

nennt man die vor der Entdeckung Amerikas 1492 bestehenden Hochkulturen z. B. der Maya und Azteken (in Mittelamerika) und der Inka (im Andenraum).

Altiplano

→ S. 136

Aussprachehilfen süd-amerikanisches Spanisch:

c vor a, o, u = k
c vor e, i = s
ch = tsch
ll = lj (regional auch sch)
ñ = nj
qu = k
v = w
y = i

„In Lateinamerika unterscheidet sich generell die Folklore der Küste von der des Hochlands, des Landesinneren. Erstere ist gemeinhin durch bestimmte afrikanische Einflüsse gekennzeichnet, während sich letztere durch ihren indianischen Einfluss auszeichnet. Beide aber haben sich mit spanischen Elementen vermengt.“ (Félix Luna, Historiker)

Lieder und Tänze aus dem Anden-Hochland sind auch in Europa zum Ohrwurm geworden, spanische und peruanische Musikgruppen in den Fußgängerzonen der Großstädte spielen. Zu ihrem Standardrepertoire gehören Tanzlieder. Das bekannteste von ihnen ist ein *Carnavalito* aus der Quebrada von Humahuaca, einer malerischen Schlucht im Norden Argentiniens.

Tänze waren zentraler Bestandteil von Zeremonien in vielen Kulturen üblich. Vermutlich geht der *Carnavalito* humahuaceno auf vorkolumbianische Zeit zurück; er wurde bei der Vermischung „heidnischer“ und christlicher Kulte beibehalten. Die Melodie allerdings hat mit authentischer Folklore des Altiplano nichts gemein; sie ist von spanischen Mustern geprägt.

Carnavalito

Text u. Musik: überliefert

A

Lle - gan - do - - - - - ca - va - l que - bra - de - ño, mi - cho - li - ta! ta!

B

En - ke, cha - - - - - go y bo - - - - - bo - car - na - va - li - to pa - ra bai - lar.

10

to pa - bai - lar, bai - lar, bai - lar.

Textübertragung

Bearbeitung: Wieland Schmid

Karneval in der Quebrada, meine Kleine.
Erke, Charango und Bombo spielen zum Tanz des Carnavalito.



v. 11

4 Sprech den Text langsam, dann in gesanglichem Tempo. Singt das Lied ggf. zum Playback. Kombiniert es mit dem Charango als Einstimmung und Zwischenspiel zum Lied dienen.



Quena, charango y bombo – Instrumente des Altiplano

Unverwechselbar ist der Sound der Musik, die bei Festen in allen Regionen des Altiplano eine wichtige Rolle spielt. Von den Liedern aus vorkolumbianischer Zeit ist wenig erhalten geblieben. Manche der Instrumente aber, die den besonderen Klang der Indio-Musik prägen, gehen gewiss auf alte Vorbilder zurück.

Die Melodie spielen in der Regel Flöteninstrumente, meist Kerbflöten wie die Quena. Beliebte sind auch Sikus, die für jeden Ton eine eigene Pfeife haben. Eine besondere Farbe steuert das Charango bei, ein kleines Zupfinstrument mit grellem Klang, dessen Resonanzkörper oft aus dem Rückenschild eines Gürteltiers gemacht wurde. Raffinierte Rhythmen kennt die Musik des Altiplano kaum. Meist wird mit einfachen Ins-



ten wie dem argentinischen Bombo, einer großen Zweifeltrommel, das Metrum tief akzentuiert. Gelegentlich verwendet man auch das aus Brasilien stammende Sabinstrument Reco Reco.

5 Weist den Bildern Instrumentennamen zu.

6 Flöte
Im lateinamerikanischen Musikstil ist die Flöte eine beliebte Instrumentenart, bei der der Spieler durch Blasen gegen eine Kerbe im oberen Rand des Rohrs erzeugt wird.

6 Spielt den Tanz. Verwendet für die Oberstimmen Flöten oder Geigen, den Part des Bombo kann eine mit Schlegel gespielte Bass-Drum übernehmen.



Carnavalito – Instrumentalfassung

Bearbeitung: Wieland Schmid

Sheet music for "Carnavalito – Instrumentalfassung" in 7/8 time. The score is arranged for three parts: Oberstimme (Treble Clef), Bassstimme (Bass Clef), and Rhythmus (Drum notation). The music is divided into two systems, A and B, with a key signature of one sharp (F#).

System A: Measures 1-4. The Oberstimme part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Bassstimme part provides a harmonic foundation with eighth notes. The Rhythmus part uses 'x' marks to indicate drum hits.

System B: Measures 5-8. This system continues the melodic and harmonic development, with the Oberstimme and Bassstimme parts showing more complex rhythmic patterns. The Rhythmus part maintains the 7/8 beat structure.

System C: Measures 9-12. This system concludes the piece, featuring a final melodic phrase in the Oberstimme and a strong rhythmic ending in the Rhythmus part.

Schamanen – die Hilfsmittel der Heiler

Auch bei den nordamerikanischen Völkern galten Schamanen als herausragende Personen. Bei manchen Stämmen konnten auch Frauen diese Funktion ausüben; aber meist waren es „Medizinmänner“, und so werden sie in populären Romanen auch oft genannt. Neben dem Häuptling hatte der Schamane den größten Einfluss auf das Leben in der Gemeinschaft. Seine wichtigste Aufgabe war es, sich mithilfe verschiedener Mittel in Ekstase zu versetzen. Musik spielte eine besondere Rolle, wenn sich die Seele vom Körper löste und auf die Reise gehen sollte.

8 Beschreibt den im Bild dargestellten Vorgang und findet die im Text genannten Hilfsmittel des Schamanen wieder.

9 Erklärt, warum Aufnahmen von Heilzeremonien nicht zur Verfügung stehen.



Medizinmann (kolorierter Holzstich von 1885)

„Durch diese Berechtigung zur Seelenreise ist der Schamane in der Lage, seine Funktion als Mittler zwischen [...] Lebenden und Toten, Diesseits und Jenseits wahrzunehmen, wobei er zum geht, die Balance zwischen natürlicher und übernatürlicher Welt zu wahren. Diese Balance ist entscheidend für das Überleben der Jäger- und Sammlerkulturen, da deren Existenz vom Reichtum der Natur abhing. [...] Es ist dem Schamanen in der Ekstase Voraussagen über Jagderfolg, Ernte und Kriegsglück zu treffen, [...] Schadenzauber abzuwenden und Wetter zu beeinflussen. Seine Hauptaufgabe aber besteht darin, Krankheiten zu diagnostizieren und zu heilen. Dabei stehen ihm bestimmte Instrumente und Rituale zu Gebote, unter anderem Trommel, Gewand und Absaugrohr für Krankheitserreger. [...] Auch greifen die Schamanen oft zu magischen Mitteln wie Rasseln, Maskentänzen, Beschwörungen, Tabak und heiliger Pfeife. [Allein der Schamane] besitzt das Privileg ekstatischer Fähigkeiten und die Berechtigung, Opferhandlungen auszuführen.“

(Werner Arens, Hans-Martin Braun)



Medizinmann-Pfeife

Musik des „edlen Wilden“ – das Winnetou-Thema

Lange lebte die indigene Bevölkerung Nordamerikas am Rand der Gesellschaft, in Reservaten oder in den heruntergekommenen Vierteln der Großstädte. Seit einigen Jahrzehnten kämpfen sie um ein neues Selbstbewusstsein, erinnern sich ihrer Traditionen und beanspruchen – noch nicht immer mit Erfolg – ihre Rechte.

Für ein besonderes Bild dieser Stämme sorgte ein Schriftsteller aus Sachsen. Er kannte das Land nur aus Reiseführern und Berichten. Aber seine Darstellung der indigenen amerikanischen Völker bestimmt bis heute die Vorstellung vieler Deutschen. Vor allem eine seiner Gestalten blieb der Leserschaft als „edler Wilder“ im Gedächtnis: Winnetou.

Die *Winnetou*-Romane Karl Mays entstanden gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Als sie dann in den 1960er-Jahren verfilmt wurden, bekam Winnetou auch eine Melodie, die seine Auftritte begleitete.



Pierre Brasseur in der Rolle des Winnetou (1906). SMV Schönbuch

Karl May
(1842–1912)

May stammte aus elenden Verhältnissen. Nachdem er als Hilfsarbeiter gescheitert war, lebte er v. a. als Kleinrentier. Er saß mehrmals in Haftanstalten und vier Jahre lang im Zuchthaus. May wurde er mit seinen „Reiseberichten“ aus Ländern, die er nie gesehen hatte, zu einem der meistgelesenen (und auch am meisten übersetzten) deutschen Autoren.



10 Hört die *Winnetou*-Musik von Martin Böttcher. Untersucht

- den Aufbau der Melodie
 - die Instrumentierung.
- Vergleicht diese Musik mit den Beispielen originaler Musik aus Nordamerika.



V, 14

Schamanen auf CD – Meditationsmusik

„Meditationsmusik“ ist eine nicht unerhebliche Sparte im Musik-Business. Großen Erfolg hat dabei eine ganz besondere Art von „Meditationsmusik“. Kundinnen und Kunden, die die CD „Schamanische Heilung“ gekauft haben, begreifen die Urteile ab:

„Hier handelt es sich um echte schamanische Musik. Der langsamen Herzschlag von Großmutter Erde und die sphärischen Klänge erzeugen tatsächlich das Gefühl von Verbundenheit und Sicherheit, sicher in einer Hölle in der Erde.“

„Die ersten zehn Minuten hatte sich noch mein Kopf eingeschaltet: etwas zu elektronisch – ich bevorzuge bei Heilungsmusik eher viele kleine Instrumente und vor allem bei schamanischer – die erdige Komponente. Nach 10 Minuten habe ich nur noch gespürt, wie erst mein Körper reagiert hat. Alles andere: mit Gänsehaut am ganzen Körper, das ist eine Emotionen – Tränen liefen mir über Gesicht und ich habe nur noch gespürt, wie mich diese Musik berührt und wie gut mir das tut.“

„Meine Seele fühlt sich verstanden bei dieser Musik [...] Sie streichelt mich und gibt mir Kraft, das Gefühl des Getragenseins und der unendlichen Zuversicht.“



11 Lest die Urteile über die CD. Hört dann einen Musikausschnitt. Beschreibt, was ihr hört. Urteilt über das Verhältnis solcher „Heilungsmusik“ zur Musik der Schamanen. Diskutiert über die Wirkung dieser Musik.



V, 15

CD-Cover Schamanische Heilung

Musik beschreiben



Musik hören – das subjektive Empfinden

Programmmusik will beim Publikum bestimmte Vorstellungen auslösen: Personenbilder, Handlungsabläufe, Naturerscheinungen. Bei dieser Musik ist die Steuerung des Höreindrucks geradezu ein Qualitätsmerkmal; bei einem gelungenen Werk werden alle aufmerksamen Zuhörerinnen und Zuhörer ähnliche Gedanken und Empfindungen hegen.

Anders verhält es sich bei absoluter Musik. Hier erfährt man in aller Regel nichts über einen außermusikalischen Inhalt des Stücks. Aber die jeweiligen musikalischen Merkmale sorgen dafür, dass man oft auch Stücke absoluter Musik als Ausdruck von Gefühlen oder als Darstellung von Charaktereigenschaften empfindet. Auch solche Stücke rufen oft Bilder von Geschehnissen, Erlebnissen oder Handlungen hervor. Dabei lässt sich in aller Regel nicht entscheiden, ob oder inwieweit sie mit der Intention der Komposition übereinstimmen.

Solche Einschätzungen des Publikums lassen sich von einer Vielzahl von Umständen bestimmen. Die individuelle Situation oder die momentane Stimmung des Einzelnen sind nur zwei davon.



Imre Goth: Konzert (1920)

Übungen



V. 16/17

- 1 Klärt, was der Unterschied zwischen einer Charaktereigenschaft und einer emotionalen Ausdruck ist.
- 2 Erarbeitet euch ein sprachliches Repertoire, um euren subjektiven Eindruck von Musik angemessen und differenzierter ausdrücken zu können. Sammelt dazu in Einzelarbeit entsprechende Formulierungen und teilt die mit einem Partner in der Gruppe oder in der Klasse.
- 3 Hört Ausschnitte aus zwei Musikstücken. Stellt euch beim Hören vor, die erklingende Musik repräsentiere eine Person, die euch gegenübersteht. Formuliert anschließend euren persönlichen Eindruck. Bildet ganze Sätze und verwendet möglichst viele verschiedene Worte.
- 4 Benennt im Anschluss an diese Arbeitsschritte die Faktoren, die bei eurer Rezeption der Stücke mitbestimmend waren.

Charaktereigenschaft	Emotion
verträumt	aggressiv
mürrisch	leidenschaftlich
...	...
...	...

Musik untersuchen – objektive Feststellungen

Die „Bausteine“, aus denen Musik besteht, werden oft als „Parameter“ bezeichnet. In der Musikologie unterscheidet man zwischen:

- Primärparameter: Melodik, Rhythmik, Harmonik
- Sekundärparameter: Dynamik, Tempo, Instrumentierung, Phrasierung/Artikulation, Agogik, Satztechnik

Wir nehmen die Parameter nicht getrennt voneinander wahr, vielmehr ist unser Höreindruck durch deren Zusammenwirken geprägt. Um erkennen, wie bestimmte Empfindungen ausgelöst werden, muss man das Werk sehr konzentriert analysieren. Dennoch: das Notenbild genau lesen. Die verschiedenen Parameter helfen dann in Worten zu beschreiben, was man objektiv über die Gestaltung eines Musikstücks feststellen kann.

Die **Dynamik** (Lautstärke) eines Musikstücks ist:

pianissimo	piano	mezzoforte	f	fortissimo
pp (sehr leise)	p (leise)	mf (mittellaut)	f (laut)	ff (sehr laut)

crescendo (lauter werdend)

decrescendo (leiser werdend)

Das **Tempo** (die Geschwindigkeit) eines Musikstücks ist:

presto	allegro	moderato	andante	adagio
(sehr schnell)	(bewegt)	(mäßig)	(gemächlich)	(sehr langsam)

Langsamer werdend: ritardando

Schneller werdend: accelerando

Die **Artikulation** (die Verbindung der Töne) im Musikstück ist eher:

staccato: sehr kurz



legato: (miteinander-) gebunden



mit Akzent: stark betont

tenuto: breit

Die **Melodie** verläuft:

Die **Melodie** ist:

sehr hoch

mittel

tiefer

sehr tief

wellenförmig

abfallend

gleichbleibend

in kleinen Schritten

ansteigend

sprunghaft

Übung



V. 16/17

- 5** Hört noch einmal die zwei Musikstücke, deren emotionale Wirkung ihr beschrieben habt.

Achtet nun auf die einzelnen Parameter. Beschreibt Dynamik, Tempo und Artikulation.

Eine musikalische Talkshow – über Musik diskutieren



Zu den gängigen Formaten in Funk und Fernsehen gehören Talkshows, in denen Expertinnen und Experten über ein vorgegebenes Thema diskutieren. In den meisten dieser Sendungen geht es um politische oder gesellschaftliche Probleme. Sendungen zu Themen aus dem Bereich der Kultur sind selten; meist werden sie zu nachtschlafender Zeit ausgestrahlt.

Man kann eine solche Talkshow in einem Rollenspiel in der Klasse praktizieren. Das „Expertengespräch“ lässt sich am besten durchführen, wenn man die Vorbereitungsphase sorgfältig durchführt.

Übungen V. 18

Vorbereitung

- 6 Teilt euch in vier gleich große Expertengruppen auf und hört konzentriert einen Ausschnitt aus einem Musikstück.
- 7 Macht euch dabei Notizen zu vier Aspekten: Emotion/Charakter, Dynamik, Tempo, Artikulation.

Talkshow

- 9 Anschließend wählt jede Gruppe eine Expertin oder einen Experten. Eine Teilnehmende(n) in die Talkrunde. Ein Moderator wird festgelegt (zum Beispiel zehn Minuten). Die vier Teilnehmenden sitzen in einem Kreis und diskutieren die auf Sendung und haben jeweils noch auf drei subjektive Eindrücke zu sprechen. Dabei argumentieren sie nur mit den Parametern, die sie wahrgenommen haben.

- 8 Tauscht euch anschließend über eure Wahrnehmungen aus; einigt euch auf drei Eindrücke, die ihr als Gruppe vertreten könnt. Haltet so genau wie möglich die musikalischen Parameter fest, die eure Aussage stützen.

- a. Nehmt eine „Expertenhaltung“ ein: Gerade, aber mit lockeren Schultern sitzen, Blick geradeaus.
- b. Lasst einander immer ausreden.
- c. Sprecht euch mit Frau/Herr und Familiennamen an.
- d. Benutzt beim Diskutieren und Austauschen eine „Expertenformel“: Knüpft mit einer positiven Botschaft an die Aussage der Vorrednerin oder des Vorredners an, erläutert dann erst den eigenen Standpunkt („Ich finde, da haben Sie teilweise Recht, aber/und/weil...“ etc.).

Die Beschäftigung mit dem Notenbild

Eine anspruchsvolle Art des Umgangs mit Musik stellt die Beschäftigung mit dem Notenbild dar. Das gilt besonders, wenn es sich um sinfonische Werke mit komplizierten Partituren handelt.

Einfacher ist die Betrachtung von Klavierstücken mit den beiden Notenzeilen für die rechte und die linke Hand.

Edvard Grieg: *Alfedans (Elftanz)*



Claude Debussy: *Clair de lune (Mondlicht)*



Übungen



V. 19/20

- 10 Hört die Anfänge der beiden Klavierstücke und äußert euch zum Charakter der Musik.
- 11 Einigt euch in der Gruppe darauf, welche Notenbild zu welchem Hörbeispiel gehört.

- 12 Begründet hierzu mit allen euch zur Verfügung stehenden Parametern, welche Emotionen oder Charakterzüge das jeweilige Musikstück vermittelt. Macht dies konkret an den Notenbildern fest.



Felix Vallotton: *Claire de lune* (1895)

Musik in der Werbung

Product-Placement

Die (unangekündigte) Verwendung und Darstellung von Produkten in Massenmedien, z. B. im Zusammenhang eines Films



Eine Welt des Konsums – der Kosmos der Werbung

„Hier könnte Ihre Werbung stehen!“
Hinter dieser scherzhaft gemeinten Shirt-Aufdruck steckt tatsächlich eine einfache Wahrheit. Im digitalen Zeitalter ist Werbung so gut wie überall zu finden: im Fernsehen und Radio, in Zeitungen und Zeitschriften, auf Plakatwänden und Handzetteln. Bis zu 10% ihres Umsatzes stecken Unternehmen in Werbung. Oft – zum Beispiel beim Product-Placement – fällt uns gar nicht auf, dass wir mit ausgetügelten Mitteln beeinflusst werden. Zudem kann heute jede Privatperson als „Influencer“ auf eigenen Blogs oder Chansels im Internet für Produkte werben.

Schlachtruf der Werbung – der Slogan

Ein wichtiges Element der Werbung sind Slogans. Das Wort stammt vermutlich von dem galischen Begriff für „Schlachtruf“. Die Verbindung mit dieser Bedeutung ist nicht zufällig. Slogans sollen nicht nur – wie Schlachtrufe – Aufmerksamkeit wecken. Sie sollen darüber hinaus ein Gedächtnis so eng mit der beworbenen Marke verknüpft werden, dass die Konsumentin oder Konsument sie künftig ohne Nachdenken mit dem Produkt verbindet. Wenn in einem Slogan die Anrede „Du“ verwendet wird, suggerieren die Werbenden ein persönliches Verhältnis zwischen Kundschaft und Anbietern.

Über verschiedenste Wege, mit vier verschiedenen „Sprechhaltungen“ versuchen Werbetreibende, uns zu erreichen:

- allgemeinisieren
- auffordern
- behaupten
- versprechen

1 Ordnet den Slogans der populären Slogans der letzten Jahrzehnte lassen sich diese unterschiedlichen Sprechhaltungen zu. Sprechhaltungen beobachten:

„Wohnst du noch oder lebst du schon?“ (Möbelhaus)

„Kaufen. Marsch, Marsch!“ (Elektro-Markt)

„BILD dir deine Meinung!“ (Boulevard-Zeitung)

„Frosties wecken den Tiger in dir!“ (Frühstücksflocken)

„Weil Sie es sich wert sind.“ (Drogerieprodukte)

„Bezahlen Sie einfach mit Ihrem guten Namen!“ (Kreditkarte)

„Damit Sie auch morgen noch kraftvoll zubeißen können.“ (Zahncreme)

Direkt ins Unterbewusstsein – Audio-Logo, Jingle und Werbesong

Musik hat in der Werbung immer schon eine wichtige Rolle gespielt. Heute aber, im digitalen Zeitalter, entdecken Werbefachleute immer neue Möglichkeiten, sie für ihre Zwecke zu nutzen. Man spricht von „Akustischer Markenführung“ oder auch „Sound-Branding“. Wie bei Slogans ist es auch bei der musikalischen Gestaltung wichtig, dass sich der „Klang“ der Marke als ihr Stellvertreter in unser Gedächtnis „einbrennt“. Fachleute unterscheiden beim Sound-Branding verschiedene Vorgehensweisen:



Das **Audio-Logo** soll die Marke charakterisieren. Es besteht aus Geräuschen und Klängen, aber auch einer einzelnen Melodie bestehen. Es soll – parallel zum optischen Logo – die Marke „auf einen Blick“ charakterisieren.

© i2i



3 Beschreibt – ausgehend von ihren Aufgaben – Parallelen zwischen den akustischen (Logo/Jingle) und optischen Markenzeichen von Intel und Thommy.



V, 21/22

Jingle ist das englische Wort für „bimmeln“ oder „klimpern“. Zunächst verstand man darunter die Kernmelodie eines Radiosenders oder einer bestimmten Sendung. Später wurde der Begriff auf andere Bereiche angewendet. Jingles stellen im Grunde eine erweiterte Form des Audio-Logos dar. Dabei hört man häufig ein gesungenes Audio-Logo.



© Kelted. / Zoodiak



Der **Werbesong** stellt das Produkt in Zusammenhang mit einem Verwendungszweck. Darauf muss bei der Komposition und Produktion in vielerlei Hinsicht geachtet werden: nämlich der Instrumentation, der Wahl des Textes, der Gestaltung der Melodie und des gesamten Soundbilds.

Dabei macht man sich allerdings immer die Mühe, eine eigene musikalische Gestalt zu finden. So „recycelte“ der Bulet der McDonald's als Grundlage für einen Werbesong einen Titel der amerikanischen AOR-Sängerin Robin Beck: *Close to You*. Der Text des Refrains ist an die marktbeherrschende Stellung der Firma angepasst:

Close to you, when you need me I'll be close to you.
Find my way wherever you are, no matter how far.
I'll always be close to you.

Aber man setzte an die Stelle von „I'll always be close to you“ eine Behauptung, die allerdings nicht jeder teilt:

© McDonalds Promotions / Sony / ATV



AOR

Adult Orientated Rock, stark kommerziell ausgeprägte, von Keyboardklängen geprägte Rockmusik mit professionellem Gesang und ausgefeilter Produktion. Typisch sind positive Grundstimmung und eingängige, zum Mitsingen geeignete Refrains.

3 Hört den Werbesong und achtet dabei besonders auf die beschriebenen Takte. Stellt fest, inwiefern die genannten Merkmale von AOR-Songs in dem Werbesong wiederzufinden sind. Erläutert, wieso AOR-Songs besonders für Werbung geeignet sind.



V, 23

Beim Musikdrama ausgeliehen – Erinnerungsmotive

Mithilfe von Eigenschaften der Musik (Dynamik, Rhythmik, Akkordfolgen, Melodie) kann Musik so gestaltet werden, dass die Hörenden sie mit einem Menschen, einem Gefühl oder einem Ereignis verbinden. Verwendet man die Tonfolgen im Soundtrack eines Films, so beeinflussen sie als „Leitmotive“ den Blick des Publikums und lenken sein Verständnis der Handlung.

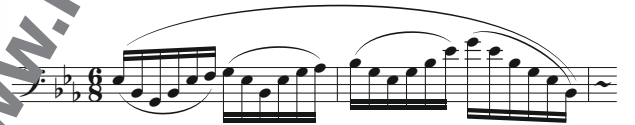
Der Begriff geht auf Richard Wagner zurück, einen der größten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. In seinem Werk *Der Ring des Nibelungen* verwendete er über 100 verschiedene Leitmotive. Ob man sie nun bewusst aufnimmt oder nur unbewusst aufnimmt: Sie bestimmen die Wahrnehmung. Dafür hat Wagner die charakteristische Gestalt zum Beispiel dieser drei Leitmotive, die Wagner selbst „Erinnerungsmotive“ nannte:

Das **Riesenmotiv** verkörpert zwei gigantische, groß und schwerfällige Hünen:



Max Brückner: Die Rheintöchter (1906)

Das **Wendelmotiv** erklingt zum Beispiel, wenn die Rheintöchter im Strom den Schatz des Nibelungen bewachen:



Wotan (Odin)

Der in Walhall thronende Hauptgott der germanischen Mythologie

Das **Motiv des Magischen Schlags** begleitet unter anderem eine Szene, in der Wotan seine Tochter Brünnhilde in den Schlaf versenkt.



V, 31–33

7 Hört drei Leitmotive aus Wagners Ring-Zyklus. Ordnet sie jeweils einem der drei im Text genannten Beispiele zu. Begründet eure Zuordnung mit musikalischen Merkmalen.

Metropolis und Star Wars – Leitmotive in Filmen verschiedener Zeit

1925 drehte Fritz Lang einen Film, dessen Massenszenen und Spezialeffekte die Filmgeschichte für lange Zeit prägten.

Fritz Lang
(1890–1976)

Regisseur und Drehbuchautor erzählte in seinen Stummfilmen fantastische Geschichten.

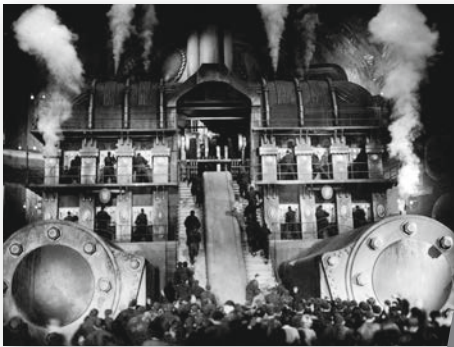
In einer gigantischen Stadt wird die reiche Bevölkerung von monströsen Maschinen am Leben gehalten. Sie werden von Arbeitern tief unter der Erde angetrieben. Der Sohn des Herrschers hat sich in Maria verliebt, eine Frau aus der Arbeiterklasse. Um die Verbindung zu verhindern, lässt der Herrscher eine Maschinen-Maria bauen. Aber der Plan scheitert; am Schluss versöhnen sich Herrscher und Sohn. Oberwelt und Unterwelt.

Diese Geschichte erzählte Lang in einem Stummfilm. Aber zum Geschehen auf der Leinwand spielte im Kinosaal ein groß besetztes Orchester eine sinfonische Musik. Sie ist bis heute Vorbild für Soundtracks von Science-Fiction- und Fantasyfilmen. Der Komponist Gottfried Huppertz griff dabei auf eine große Anzahl von Leitmotiven zurück.

8 Erläutert, wie Huppertz die in den beiden Bildern dokumentierten Inhalte mit musikalischen Mitteln charakterisiert.



V, 34/35



Maschinenhalle

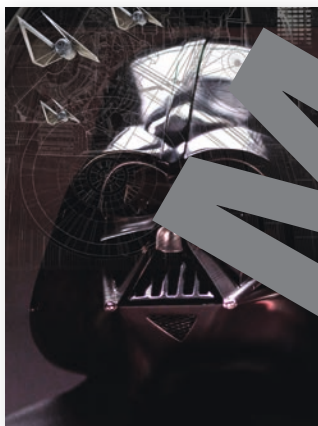


Arbeiterviertel

50 Jahre nach *Metropolis* entstanden die *Star Wars*-Filme. Inzwischen hatten sich die filmischen Möglichkeiten weiterentwickelt. Bei der Produktion von Soundtracks standen nun ganz andere Mittel zur Verfügung. Huppertz aber benutzte auch John Williams, der die Musik zu *Star Wars* schrieb. Und diese Themen unterscheiden die Guten von den Bösen auf sehr eindringliche Weise.

John Williams
*1932

Williams ist einer der produktivsten Komponisten Hollywoods und schrieb die Musik u. a. für *Star Wars* und die ersten drei Teile von *Harry Potter*.



Darth Vader

Das Thema des bösen Ritters Darth Vader

Musik: John T. Williams
© Bantha / Warner / Neue Welt



Das Thema von Han und Prinzessin Leia



9 Hört die Leitmotive für Darth Vader und für Han und Leia. Beschreibt jeweils mithilfe des Notenbilds und des Musikausschnitts, mit welchen Mitteln Williams die Figuren charakterisiert.



V, 36/37

10 Hört die Musik zum Tod Darth Vaders. Erklärt, wie sich das Leitmotiv der Situation anpasst.



V, 38

Das Lied des Sheriffs – ein Song als Leitmotiv



Grace Kelly und Gary Cooper
in High Noon

Will Kane, Sheriff einer kleinen Westernstadt, hat geheiratet und will mit seiner Frau den Ort verlassen. Da erfährt er, dass Frank Miller mit dem Mittagszug in die Stadt erwartet wird und sich an Kane rächen will, da er ihn einst ins Gefängnis gebracht hatte. Kane entschließt sich – gegen den Willen seiner Frau – zu bleiben und sich den Gangstern zu stellen.

High Noon ist der berühmteste „Echtzeitfilm“. Der Song, der als „Titelmusik“ erklingt, drückt die Gedanken aus, die den Sheriff bewegen: *Do not Forsake Me, oh My Darling*.

Echtzeitfilm

Die Dauer des Films stimmt (annähernd) mit der Zeit der Filmhandlung überein.



11 Hört den Song in der im Film verwendeten Interpretation des Countrysängers Tex Ritter. Beschreibt, wie der Sänger begleitet wird.

To forsake: verlassen
A craven coward: ein unglaublicher Feigling

12 Notiert das charakteristische Rhythmus-Pattern, mit dem der Song beginnt und begleitet wird.



13 Singt den Chorus des Songs zur eigenen Begleitung (Gitarren und Rhythmus-Pattern) oder zum Playback.



14 Haltet fest, wie und in welchen Momenten im Finale des Films der Song als Leitmotiv auftaucht.

Do not Forsake Me, oh My Darling

Text: Ned Washington

Musik: Dimitri Tiomkin

© Budde/Disconton/Universal MCA

Do not for-
sake me, oh my dar-ling on this our
wed-ding day Do not for-sake me, oh my dar-ling.
Wait, I do not know what fate a-
waits me I on-ly know I must be brave,
I must face a man who hates me or lie a co-ward,
a cra-ven co-ward, or lie a co-ward in my grave.

Dieser Song wird in *High Noon* zum Leitmotiv. Er erklingt auch im Shoot-Out, dem klassischen Revolverduell im Finale eines Western.

Aus Furcht vor den Gangstern haben die Bürger der Stadt dem Sheriff die Hilfe verweigert. Kane und die Gang stehen sich gegenüber. Entschieden wird der Kampf von Kanes Frau, die trotz ihrer religiös verwurzelten tiefen Ablehnung jeder Gewalt eingreift.

Ein Song zum Abspann – aus dem Film in die Charts

Einen besonderen Fall stellt Musik dar, die zwar mit einem Film verbunden ist, daneben aber auch ein Eigenleben als Hit führt.

Ein klassischer Fall eines solchen Filmsongs stammt aus *Titanic*. Der Film verbindet die realistische Darstellung der Katastrophe im Nordatlantik mit einer traurig endenden Liebesgeschichte. In der Art eines Leitmotivs taucht mehrmals eine einprägsame Balladen-Melodie auf, zum Beispiel in der berühmten Szene am Bug des Schiffs. Aber erst zum Abspann singt Céline Dion die Melodie mit einem sehnsuchtsvoll-erinnernden Text. Das kontinentale Liebeslied ist bis heute der größte Erfolg der kanadischen Sängerin geblieben.



Leonardo di Caprio und Kate Winslet

15 Höre Céline Dions *My Heart Will Go on*. Beschreibt den musikalischen Charakter und fasst die Wirkung des Songs zusammen.



16 Hörst den Beginn von Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra*. Stellt euch das Geschehen auf der Leinwand dazu vor.



17 Seht einen Ausschnitt aus Chaplins Film *Der große Diktator*. Beschreibt, für welchen Typ der Filmmusik (→ S. 158) hier ein Stück Additional Music (Johannes Brahms: *Ungarischer Tanz Nr. 5*) herangezogen wird.



18 Beschreibt, wie in dem Film *Comedian Harmonists* Musik zum Teil der Handlung über ein berühmtes Gesangsensemble wird.



Für den Soundtrack ausgeliehen – Additional Music

Gelegentlich erfährt man beim Hören eines Soundtracks *Ähnlichkeits-Erlebnisse*: „Das kenne ich doch“. Dann haben die Filmschaffenden sich einer *Music bedienung*, die man „Additional Music“ nennt. Hier wurde der Musik etwas „hinzugefügt“, das heißt: Man hat bereits existente Musik einer anderen Komposition in den Soundtrack ein. Dabei können Stücke verschiedenster Art ausgeliehen werden. Ein bekanntes Beispiel für Additional Music hört man in dem Science-Fiction-Film *2001 – Odyssee im Weltraum*. Zu einem eindrucksvollen Sonnenaufgang erklingt der Beginn einer Tondichtung von Richard Strauss.

Man sieht, was man hört – Source Music

Einen Sonderfall in einem Soundtrack stellt „Source Music“ dar. So zum Beispiel in Filmen, die die Geschichte erfolgreicher Musikerinnen und Musiker erzählen. Man sieht und hört man die (hier: fiktionalen) Stars bei der Interpretation ihrer Stücke. Die *Source Music* ist zugleich Teil des *Soundtracks*.

In anderen Filmen können Szenen mit *Source Music* besondere Wirkungen erzielen. So sieht man in *Titanic*, wie die Musiker des Bordorchesters auf dem sinkenden Schiff weiterspielen und am Schluss mit dem Choral *Näher, mein Gott, zu dir* untergehen.



Das Bordorchester der Titanic spielt auf dem sinkenden Schiff.

Ballettkompagnie

Ein festes Ensemble professioneller Tänzerinnen und Tänzer, meist einem großen Theater verbunden

Primaballerina

Die erste Solotänzerin einer Kompagnie

Choreografie

Der gesamte Ablauf eines Balletts wird von einer Choreografin oder einem Choreografen gestaltet. Er wird in einer dem Drehbuch eines Films vergleichbaren Choreografie festgehalten.

Wichtige Kameraeinstellungen

- Die „extreme Totale“ zeigt z. B. die ganze Bühne.
- Die halbnah Einstellung zeigt z. B. den Bereich zwischen Kopf und Brust.
- Die Detailansicht zeigt z. B. nur das Gesicht.



23 Seht einen Ausschnitt aus Tschaikowskis Ballett *Der Nussknacker* in der Choreografie Marius Petipas aus dem Jahr 1892. Achtet auf die Kameraeinstellungen. Erläutert an Beispielen, welche Einblicke sie dem Publikum ermöglichen, die es aus dem Theaterraum kaum gewinnen könnte.

Pirouetten und Freezes – Tanz im Film

Unüberschaubar ist die Vielfalt der Erscheinungsformen des Tanzes. Sie reicht vom Hüpfen zur Musik im Kindergarten mit kaum zählbaren Zwischenstationen bis zur umjubelten Ballettaufführung an einem Staatstheater. So groß ist die Bandbreite von Filmen, in denen der Tanz eine Rolle spielt, oder sogar im Mittelpunkt steht. Und das gilt für fast alle Spielarten des Tanzes.

Klassisches Ballett

Häufig werden Aufführungen klassischer Ballette in Filmen festgehalten. So bleiben herausragende Aufführungen großer Choreografinnen und Choreografen sowie berühmter Kompagnien erhalten, die sie können auf der ganzen Welt sehen werden.

Aber der Ballettfilm erfüllt zugleich noch eine andere Aufgabe. So wie der Live-Aufführung bietet er dem begeisterten einen Vortext. Sorgfältig geplante Kameraperspektiven und -einstellungen ermöglichen es, viel genaueren Blick auf Sprünge und Heben, aber auch auf Details der Mimik und Gestik, als er dem Publikum im Parkett möglich wäre.

Allerdings kann man auch einwenden, dass die Filmregie den Blick des Publikums einengt. Sie zeigt nur, was sie im Film zu sehen ist. So verliert man zum Beispiel bei der Großaufnahme des Gesichts einer Ballerina den Blick auf das Gesamtgeschehen.

Zeitgenössisches Ballett

Mehr als das klassische findet das zeitgenössische Ballett im Film seinen Widerhall. Bei dieser Art des Tanztheaters wurden viele Bewegungsformen des klassischen Balletts beibehalten. Aber das zeitgenössische Tanztheater hat auch Einflüsse aus dem Modern Dance und dem Jazz Dance aufgenommen. Diese Tanzstile verwenden weitaus freiere Bewegungsformen.



Primaballerina Eva Evdokimova



Szene aus dem Filmmusical *West Side Story*

In fast allen Musicals spielt das zeitgenössische Ballett eine zentrale Rolle. Sehr viele dieser Musicals werden verfilmt; manche werden sogar zunächst für die Verfilmung konzipiert. Dann folgen Bühnenversionen dem erfolgreichen Film. Wie bei Verfilmungen klassischer Ballette gilt auch hier: Die technischen Möglichkeiten des Films bieten dem Publikum Einsichten und Blickwinkel, die ihm im Theater, wo es immer die „Totale“ sieht, nicht zugänglich wären.

Streetdance

Eine neue Erscheinung in der Tanzgeschichte spielt in vielen Filmen eine Rolle, nämlich der „Streetdance“. Unter diesem Begriff kann man die Tanzformen zusammenfassen, die von Nicht-Profis in den Straßen der Großstädte entwickelt wurden. Dazu zählen vor allem Hip-Hop und Breakdance. Wie bei jedem Wandel in der Geschichte des Tanzes, so wurden auch hier neue Bewegungsmuster entwickelt. Im Hip-Hop sind das zum Beispiel „Electric Boogie“, „Popping“ und „Locking“. Breakdancer verwenden Figuren wie „Freezes“ und „Powermoves“.

Tanzfilme

Seit den 1930er-Jahren spielen Tänze ganz verschiedener Art in der Geschichte des Films eine Rolle. Die Skala reicht vom Einfügen einiger Szenen (wie in verfilmten Musicals) bis zur gefilmten Aufführung eines abendfüllenden Balletts. Man unterscheidet diese Art der gefilmten Tanzaufführungen von einem eigentlichen Tanzfilm. Der Begriff ist nicht eindeutig. Aber die Handlung berühmter Tanzfilme lässt erkennen, was sie darunter verstehen:

- In *Saturday Night Fever* spielt John Travolta einen im Alltagsleben erfolglosen jungen Mann, der am Wochenende zum Star auf der Disco-Szene aufsteigt.
- *Flashdance* erzählt die Geschichte einer Arbeiterin, deren Lebensträumen (nach vielen Verwicklungen) erfüllt: Sie wird in eine berühmte Tanz-Akademie aufgenommen.
- In *Step Up* finden Nora, eine Studentin des klassischen Balletts, und der Streetdancer Taylor privat und im Künstlerischen zusammen. Am Ende des Films steht eine Aufführung, in der Tanzstile miteinander verbunden werden.

24 Leitet aus den Kurzbeschreibungen der drei Tanzfilme eine Definition des Genres ab.

25 Ordnet die Bilder aus dem Film *Step Up* Tanzstilen zu.

26 Oft werden Musikstücke aus dem Soundtrack von Tanzfilmen als eigenständige Titel vermarktet. Bei den Titeln aus *Step Up* zeigt sich auch in der Musik die Mischung der Stile. Hört Ausschnitte aus zwei Titeln und ordnet sie stilistisch ein.

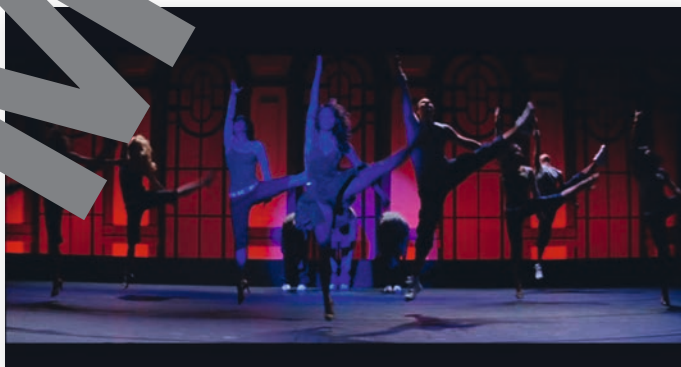


V, 46/47

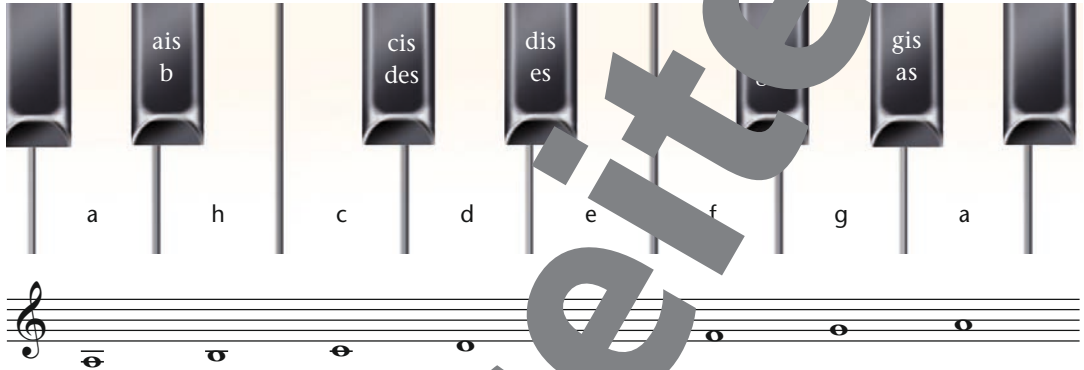


Nora und Taylor

Noras Klasse in der Tanzakademie



Oktavidentität In den meisten Tonsystemen werden Töne im Oktavabstand als identisch empfunden; sie unterscheiden sich nur durch die höhere oder tiefere Lage und werden deshalb mit den gleichen Tonbuchstaben benannt. In der abendländischen Musik gilt im Wesentlichen, dass die Oktave in zwölf gleich große Abstände (Halbtonschritte) geteilt ist.



Stammtöne Sieben Töne werden als Stammtöne mit den Tonbuchstaben a, h, c, d, e, f, g bezeichnet. Zwischen h und c und e und f stehen Halbtonschritte (kleine Sekunden), die anderen Abstände sind Ganztonschritte (große Sekunden).

Notenschlüssel Als Bezugspunkt für die Lage von Stammtönen werden Schlüssel verwendet. Üblich sind

- G-Schlüssel (Violinschlüssel) → „g¹“ für hohe Lagen.
- C-Schlüssel → „c¹“ für mittlere Lagen.
- F-Schlüssel (Bassschlüssel) → „f“ für tiefe Lagen.



Versetzungszeichen Jeder Ton kann durch Versetzung verändert werden:

- Kreuzvorzeichen erhöht einen Stammtone um einen Halbtonschritt, an den Notennamen wird die Silbe „is“ angehängt.
- B-Vorzeichen erniedrigt einen Stammtone um einen Halbtonschritt, an den Notennamen wird die Silbe „es“ angehängt.
- Ausnahmen: h → b; a → g → es.
- Das Auflösungszeichen (♮) hebt die Wirkung eines Versetzungszeichens auf.



Intervalle Den Abstand zwischen zwei Tönen bezeichnet man als Intervall.



Alle Intervalle können feiner bestimmt werden. Sekunden, Septimen, Terzen und Sexten können – je nach der Anzahl der dazwischen liegenden Halbtonschritte – klein oder groß sein. Quartan, Quinten, Sexten und Oktave können auch vermindert (z. B. verminderte Oktave a – as¹) oder übermäßig (übermäßige Quinte c – gis) auftreten.

Konsonanz, Dissonanz Intervalle können als Konsonanzen (Wohllänge) oder Dissonanzen (Missklänge) empfunden werden. Konsonanzen rufen die Wirkung von Ruhe und Entspannung hervor, Dissonanzen die Empfindung von Reibung und Schärfe, sie streben nach Auflösung in eine Konsonanz. Die Einstufung von Klängen in diese beiden grundlegenden Kategorien ist von historischen und kulturspezifischen Faktoren abhängig. In der europäischen Musikkultur nach 1600 wirken z. B. Sekunden und Septimen eher dissonant, Terzen und Sexten konsonant.

Verzeichnis der Hörbeispiele

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt; PB = Playback)	Komponist/Interpret	Buchseite
CD I			
I, 1	Have a Drink on Me (A)	Louise Dregan	4
I, 2	In Spite of All the Danger (A)	The Clash	4
I, 3	My Bonnie	Johnny Sheridan and the Brothers	5
I, 4	I Want to Hold Your Hand	The Beatles	6
I, 5	I Want to Hold Your Hand (PB)	The Beatles	6
I, 6–8	Studioproduktionen der Beatles (A)	The Beatles	8
I, 9	A Day in the Life	The Beatles	9
I, 10	A Day in the Life (PB)	The Beatles	9
I, 11	Get off of My Cloud	The Rolling Stones	10
I, 12	Mother's Little Helper	The Rolling Stones	13
I, 13	Salsatitel (A)		14
I, 14	Africa Unite	Bob Marley	16/18
I, 15	Africa Unite (PB)		16
I, 16	Oye como va	Santana	20
I, 17	Trans Europa Express	Kraftwerk	22
I, 18	Planet Rock (A)	Afrika Bambaata	24
I, 19	EDM-Track	Bernhard Hofmann	24
I, 20	One World, One Future	Dr. Motte & Westbam	25
I, 21	Loveparade	Bodo Wartke	26
I, 22	Johnny B. Goode	Sex Pistols	27
I, 23	London Calling	The Clash	28
I, 24	London Calling (PB)		28
I, 25	School	Nirvana	30
I, 26	Smells Like Teen Spirit	Nirvana	31
I, 27	Smells Like Teen Spirit		31
CD II			
II, 1	Pop Song	Die Toten Hosen	34
II, 2	Europa	Die Toten Hosen	34
II, 3	Love on the Bright Side (A)	Monty Python	39
II, 4	Love on the Bright Side (A)	Justin Bieber	39
II, 5	Lautenrotte, op.52, 7	Ludwig van Beethoven	43
II, 6	7. Sinfonie, 4. Satz, Exposition (A)	Ludwig van Beethoven	44
II, 7	Marsch, op. 45, 2 (A)	Ludwig van Beethoven	45
II, 8–10	Schwerhörigkeit bei Ludwig v. Beethoven		46
II, 11	9. Sinfonie, 4. Satz, Takt 208 ff. (A)	Ludwig van Beethoven	47
II, 12	9. Sinfonie, 4. Satz, Takt 208 ff. (längerer Ausschnitt)	Ludwig van Beethoven	47

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt; PB = Playback)	Komponist/Interpret	Buchseite
II, 13–16	Egmont-Ouvertüre, Einleitung (A)	Ludwig van Beethoven	48–51
II, 17	Das Heidenröslein	Franz Schubert	53
II, 18–21	Erlikönig	Franz Schubert	54/55
II, 22	Ländler, D 734, 5	Franz Schubert	57
II, 23	Walzer, D 365, 2 (A)	Franz Schubert	57
II, 24/25	Entreact aus der Schauspielmusik zu „Rosamunde“, D 797	Franz Schubert	59
II, 26	Böhmische Suite, 1. Satz, Pastorale	Antonín Dvořák	60
II, 27	Böhmische Suite, 3. Satz, Polka	Antonín Dvořák	60
II, 28–30	9. Sinfonie, 1. Satz, Thema 1–3	Antonín Dvořák	62/64
II, 31	9. Sinfonie, 1. Satz, Allegro-Teil	Antonín Dvořák	62
II, 32	Swing Low (PB)		63
II, 33	On Bended Knees	Henry B. Leigh	64
II, 34	9. Sinfonie, 2. Satz, Englischhorn-Stimme (A)	Antonín Dvořák	65
II, 35	9. Sinfonie, 3. Satz, Sousedská (A)	Antonín Dvořák	66
II, 36	I Feel Pretty (PB)		68
II, 37	Chichester Psalms, 1. Satz (A)	Leonard Bernstein	70
II, 38	Chichester Psalms, 2. Satz (A)	Leonard Bernstein	70
II, 39	Chichester Psalms, Abschnitt „Garden of Gethsemane“	Leonard Bernstein	70
II, 40	Chichester Psalms, 3. Satz, Einleitung	Leonard Bernstein	70
II, 41	I Hate Music (aus „A Circle of Kid Songs“)	Leonard Bernstein	71
II, 42	Mambo (aus „West Side Story“)	Leonard Bernstein	72
II, 43	Jump (aus „West Side Story“)	Leonard Bernstein	72
CD III			
III, 1	Maria (aus „West Side Story“)	Leonard Bernstein	73
III, 2	Swing (aus „Symphonies Dances from West Side Story“)	Leonard Bernstein	74
III, 3	Meeting Scene (aus „Symphonies Dances from West Side Story“)	Leonard Bernstein	75
III, 4	Cha-Cha (aus „Symphonies Dances from West Side Story“)	Leonard Bernstein	75
III, 5	Symphonies Dances from West Side Story (Zusammenfassung, Ausschnitt)	Leonard Bernstein	75
III, 6	7. Sinfonie, 1. Satz, Thema 1–8	Ludwig van Beethoven	77
III, 7	Ständchen-Übung (A)		81
III, 8/9	Ausschnitt zur Bewegungschoreografie-Übung (A)		81
III, 10/11	Exotische Melodien (A)		82
III, 12	Sing mal wieder (A)	Wise Guys	82
III, 13/14	Extreme Stimmungen (A)		83
III, 15	Gesang eines Kastraten (A)	Alessandro Moreschi	83
III, 16	Ein bisschen Frieden (A)	Nicole	84
III, 17	Satellite (A)	Lena Meyer-Landrut	84

Verzeichnis der Hörbeispiele

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt; PB = Playback)	Komponist/Interpret	Buchseite
III, 18	St. James Infirmary Blues (A)	Louis Armstrong	85
III, 19	Hold on (A)	Tom Waits	85
III, 20	Don't Believe the Hype (A)	Public Enemy	86
III, 21	Here Comes the Fool (PB)	Valentin Schmitt	86
III, 22	Ein Jüngling liebt ein Mädchen	Richard Schumann	88
III, 23	Roméo et Juliette: Dieu! quel frisson	Charles Gounod	88
III, 24–26	Bass-Stimmfächer (A)		89
III, 27	Die Zauberflöte, Arie des Tamino: Dies Bildnis ist bezaubernd schön (A)	Wolfgang Mozart	89
III, 28	Die Walküre, Siegmund: Ein Schwert verhiess mir die Götter (A)	Richard Wagner	89
III, 29	Die Zauberflöte, Arie der Königin der Nacht: Der Hölle Rache (A)	W. A. Mozart	89
III, 30/31	Laute Stellen		91
III, 32–34	Hören mit verschiedenen Ohren		91
III, 35	Sinfonie in D, KV 97, Stück 1 (A)	Wolfgang Mozart	92
III, 36	Sinfonie in D, KV 97, Stück 2 (A)	W. A. Mozart	92
III, 37	Zwei Akkordklänge		92
III, 38	Colour-Symphony, 1. Satz (A)	Arthur Bliss	93
III, 39	Colour-Symphony, 2. Satz (A)	Arthur Bliss	93
III, 40	Colour-Symphony, 3. Satz (A)	Arthur Bliss	93
III, 41–44	Starlight Express, Songs aus der Mitte	Andrew Lloyd Webber	102/103
III, 45	Crossroad Blues	Robert Johnson	104
III, 46	Crossroad Blues (PB)		104
III, 47	Memphis Blues	Christopher Handy	105
III, 48	Human	Rag 'n' Bone Man	107
III, 49	Human (PB)		107
III, 50	Country Blues	Muddy Waters	107
CD IV			
IV, 1	Rhapsody in Blue	George Gershwin	108
IV, 2	Sunrise (Ausschnitt aus „Porgy and Bess“)	George Gershwin	109
IV, 3	Birmingham Blues	Red Foley	110
IV, 4	Boogie Woogie (PB)		111
IV, 5	Johnny B. Goode (PB)		112
IV, 6	Johnny B. Goode	Chuck Berry	112
IV, 7–10	Notenbeispiel 1–4		113
IV, 11	Rock Around the Clock	Bill Haley	114
IV, 12	Rock Around the Clock (PB)		114
IV, 13	That's All Right Mama	Elvis Presley	116
IV, 14/15	Hound Dog (Original und Coverversion)	Big Mama Thornton	116

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt; PB = Playback)	Komponist/Interpret	Buchseite
IV, 16	Heartbreak Hotel (A)	Elvis Presley	117
IV, 17/18	Songs von Elvis Presley (A)	Elvis Presley	117
IV, 19	Smoke on the Water	Deep Purple	118
IV, 20	Smoke on the Water (PB)		118
IV, 21	Wind of Change	U2	120
IV, 22	Wind of Change (PB)		120
IV, 23–25	Drei Musikstücke für Gitarre (A)		122
IV, 26–28	Riffs (A)		123
IV, 29	Balinesisches Gamelan (A)		126
IV, 30	Liyar Samas		127/129
IV, 31	Schwebung		128
IV, 32/33	Stück in zwei Stimmungen		128
IV, 34–36	Liyar Samas, Detailausschnitte (A)		129
IV, 37	Reisstampfen		131
IV, 38	Komposisi #3	Mudji Arnawa	131
CD V			
V, 1	Chinesischer Popsong (A)		132
V, 2	Uigurische Sängerin (A)	Ayshemgul Memet	134
V, 3/4	Europäische Violine / Erhu (A)		134
V, 5	Liu Shui (A)		134
V, 6	Instrumentalstück aus Jujui (A)		136
V, 7	Tonada aus Tucuman (A)		136
V, 8–10	Lateinamerikanische Fado (A)		137
V, 11	Carnavalito (PB)		138
V, 12	El Cafetal (PB)		140
V, 13	Tanzlied (Tawaraha) (A)		145
V, 14	Winnetou-Thema	Martin Böttcher	147
V, 15	Musik aus dem Roman	Pago Dagara	147
V, 16/17	Musik aus dem Roman (A)		148
V, 18	Über Musik und Kultur (A)		150
V, 19		Edvard Grieg	151
V, 20		Claude Debussy	151
V, 21	Jingle		153
V, 22	Jingle Thomas		153
V, 23	Werbesong McDonald's (A)		153
V, 24	„Merci“-Refrain (A)		157
V, 25	Summer Dreaming (A)	Kate Yanai	157
V, 26	What a Wonderful World	Louis Armstrong	158

Verzeichnis der Hörbeispiele

CD, Track	Titel des Musikwerks (A = Ausschnitt; PB = Playback)	Komponist/Interpret	Buchseite
V, 27	Walküre, Walkürenritt (A)	Richard Wagner	158
V, 28–30	Ausschnitte aus Soundtracks (A)		159
V, 31	Leitmotive aus dem Ring-Zyklus	Richard Wagner	160
V, 34	Metropolis, Maschinen	Gottfried Huppertz	161
V, 35	Metropolis, Maria mit den Kindern	Gottfried Huppertz	161
V, 36	Star Wars, Thema Darth Vaders	John Williams	161
V, 37	Star Wars, Thema von Han Solo und Prinzessin Leia	John Williams	161
V, 38	Star Wars, Musik zu Darth Vaders Tod	John Williams	161
V, 39	Do not Forsake Me (A)	Ned Washington/ Dimitri Tiomkin	162
V, 40	Do not Forsake Me (PB)		162
V, 41	My Heart Will Go on	Celine Dion	163
V, 42	Also sprach Zarathustra (A)	Richard Strauss	163
V, 43	Soundtrack zu „The Jazz Singer“ (A)	Arif M. Johnson	164
V, 44	Soundtrack zu „Lawrence von Arabien“ (A)	Maurice Jarre	165
V, 45	Soundtrack zu „Inception“ (A)	Hans Zimmer	165
V, 46/47	Soundtrack zu „Step Up“	The Up-Gang and Roscoe P. Coldchain/ Anthony Hamilton	167

Personenverzeichnis

111 = ausführliche Behandlung des Lebens oder Werks des genannten Komponisten

111 = Bild des genannten Künstlers

Afrika Bambaata (DJ) 24
Armstrong, Louis 85, 158
Arnawa, Madé 131
Arnim, Bettina von 48

Barlach, Ernst 81
Beat Brothers, The 5
Beatles, The 4ff., 10,
Beck, Robin 153
Beethoven, Ludwig van 42ff., 58,
77
Bernstein, Leonard 68ff.
Berry, Chuck 112f.
Beyoncé 156
Bieber, Justin 39
Bierstadt, Albert 144
Black Sabbath 118
Bliss, Arthur 93
Böttcher, Martin 147
Brooks, James L. 159
Burleigh, Henry Thacker 64

Campino 34
Castro Ruz, Fidel 14
Chaplin, Charlie 163
Charpentier, Marc-Antoine 92
Clash, The 27f.
Cobain, Kurt 30ff.
Comets, The 114
Coupland, Douglas 31

Darth Vader 118
Deep Purple 118
Dion, Celine 163
Dvořák, Antonín 60ff.

Egmont 48ff.
Evdokimova, Eva 166

Farinelli 83
Flavor Flav 86
Fletcher, Alice 143
Foley, Red 110

Geck, Martin 42
Gershwin, George 108f.
Giaquinto, Corrado 83
Goethe, Johann Wolfgang von 43
Goth, Imre 148
Graham, Rory 106
Guns 'n' Roses 123

Haley, Bill 114
Hampson, Thomas 88
Handy, William Christy 104, 105
Harrison, George 4,
Hartung, Gert 80
Hibbert, Toots 18
Hitchcock, Alfred
Hornemann, Christian
Huppertz, G. 161
Hütter, Ralf 22

James, Robert 114
Kink, The
Kinsky, Ferdinand 45
Kraftwerk 22ff.

Lang, E. 161
Lynch, Kevin 118
Löffelbein, H. 118
Meyer-Landrut 84
Mon, John 4ff., 94f., 114

Mälzel, Johann 46
Marley, Bob 16, 18
Márques, Gabriel García 19
May, Karl 147
McCartney, Paul 4ff., 94f.
Michalek, Ludwig 60
Miller, Roger 96f.
Monty Python 39
Morricone, Ennio 158
Motte, Dr. (DJ) 25

Netrebko, Anna 88
Nicole 84
Nirvana 30ff.
Oberhoff, Florian 57
Ono, Yoko 118
Orchester, White Man 108
Pauli, Jörg 158
Pearl Jam 30
Peters, Elvis 4, 28, 116f.

Quarrymen, The 4
Rameau, Jean-Philippe 92
Ramones, The 27
Richard, Dirk 159
Ries, Ferdinand 45
Roemh, Matthias 25
Rolling Stones, The 10ff.

Santana 20f.
Schiller, Friedrich 47
Schneider, Florian 22
Schubert, Franz 52ff.
Schwind, Moritz von 51
Scorpions, The 120
Selassie, Haile 18
Sex Pistols, The 27
Shakira 19
Sheridan, Tony 5
Skrjabin, Alexander 92
Smetana, Bedřich 60
Sound Garden 30
Spaun, Franz von 58
Stone, Freddy 20

Theer, Robert 58
Thornton, Big Mama 116
Tosh, Peter 18
Toten Hosen, Die 34f.

Ulbricht, Walter 11
Vallotton, Felix 151
Village People 98f.
Vogler, Georg Joseph 92